

Тартуский университет
Философский факультет
Институт германской, романской и славянской филологии
Отделение славянской филологии
Кафедра русской литературы

Проблема державинского подтекста в мотивной структуре
первой редакции сборника О. Мандельштама «Камень»

Бакалаврская работа студента III курса
отделения славянской филологии
Алексея Самарина

Научный руководитель —
PhD, лектор Р. С. Войтехович

Тарту 2014

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Мотивный анализ сборника «Камень» (1913)	7
Дыхание (8); Silentium. (8); Невыразимая печаль... (9); «Медлительнее снежный улей...» (11); «Смутно-дышащими листьями...» (13); «Отчего душа — так певуча...» (13); Раковина / «Быть может я тебе не нужен...» (16); «Скудный луч, холодной мерою...» (17); «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (19); Змей (19); «Сегодня дурной день...» (20); Пешеход (21); «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (23); «Я ненавижу свет...» (24); Казино (26); Царское село (28); Золотой (29); Старик (30); Петербургские строфы (31); «В душном баре иностранец...» (33); Лютеранин (34); Айя-София (35); Notre Dame (36).	
Глава 2. Мандельштам как «молодой Державин» в восприятии Марины Цветаевой	39
1. Державин в восприятии Цветаевой.....	39
2. Мандельштам в восприятии Цветаевой	43
3. Державинские подтексты в сборнике «Камень» (1913)	56
Заключение	66
Приложение I. Стихотворения сборника «Камень» (1913)	69
Приложение II. Синописис сборника «Камень» (1913)	74
Приложение III. Карта мотивов сборника «Камень» (1913)	79
Список использованной литературы	83
Kokkuvõte	88

Введение

Творчество О. Э. Мандельштама изучено достаточно хорошо, но, чем больше мы узнаем, тем больше новых вопросов встает перед наукой. Так, исследователи неоднократно отмечали интерес Мандельштама к творчеству Державина [Иванов 2000: 13, 17; Мусатов 2000: 250, 268, 276, 342; Панова 2003: 29, 86, 87, 103, 473, 478; Успенский Ф. 2008]. Можно сказать, что мысль о связи Мандельштама с державинской традицией стала общим местом. Но монографического исследования на данную тему (не только книги, но даже статьи) не существует. Настоящая работа — один из первых шагов в этом направлении. Масштабность задачи не позволяет нам браться за изучение избранной темы во всем ее объеме, поэтому мы выбрали более узкий аспект.

За семь лет до появления мандельштамовской «Грифельной оды» (1923), в которой державинская традиция эксплицитно себя проявила, в стихотворении «Никто ничего не отнял...» (1916) М. И. Цветаева назвала Мандельштама «молодым Державиным», что дает нам основания предполагать явное для Цветаевой присутствие державинской традиции уже в ранних стихах Мандельштама. Позднее Цветаева продолжала настаивать на связи Мандельштама с Державиным. Если мы сможем понять, что побудило Цветаеву указать на сходство Мандельштама с Державиным, мы сможем не только разрешить саму эту задачу, но и приблизиться к пониманию рецепции державинской традиции в ранней поэзии Мандельштама.

К решению этой задачи мы решили подойти с двух сторон: с мандельштамовской и цветаевской. Во-первых, необходимо проанализировать книгу Мандельштама «Камень», чтобы составить собственное независимое от цветаевского взгляда и по возможности целостное представление о содержании этой книги. Во-вторых, необходимо проанализировать аспекты, характеризующие Цветаеву как реципиента мандельштамовского творчества и ее представление о Державине.

Соответственно, первая глава посвящена последовательному описанию текстов «Камня» (разделами можно считать мини-разделы, относящиеся ко всем 23 стихотворениям сборника). Вторая глава состоит из трех параграфов, в которых отдельно описаны аспекты цветаевского толкования: ее восприятие творчества и образа Державина, история ее взаимоотношений с Мандельштамом и, наконец, те элементы мандельштамовского «Камня», которые Цветаева могла счесть похожими на державинские.

Для адекватного описания рецепции творчества Державина в произведениях Цветаевой, необходимо иметь представление о самом Державине и прежде всего о том, какие базовые сведения о Державине и его творчестве были доступны поколению Цветаевой. В данном случае нас интересуют источники, существовавшие уже к 1916 г. Об этом мы можем судить по статье А. С. Архангельского в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона [Архангельский]. Позднее представление Цветаевой о Державине, несомненно, менялось, поскольку появлялись другие источники, например книга о Державине В. Ф. Ходасевича [Ходасевич 1988].

Заметим, что имена Державина и Цветаевой сопрягались уже в прижизненной критике на ее произведения. Так, например, в статье «Цветаева» (1934) Ю. П. Иваск писал: «Державинско-шишковская языковая традиция идет через Тютчева, мимоходом задевает, напр., Кузмина, Мандельштама и, наконец, продолжается Цветаевой» [Иваск 1934: 61-66]. Теме «Цветаева и Державин» с 1985 по 1993 гг. было посвящено три небольшие статьи [Кононко 1985; Матушкина 1993; Прохорова 1993]. Две более специальные работы появились в 1995 г.: это статьи Т. Фохт «Державинская перифраза в поэзии М. И. Цветаевой» [Фохт 1995] и совместная статья А. Смит и А. Л. Кроун «Creating Death: Deržavin and Cvetaeva on the Immortality of the poet» [Кроун—Смит 1995]. Интерес Цветаевой к Державину отмечается и в более общих работах по ее творчеству [Ельницкая 1990; Шевеленко 2002: 115, 222-223, 359, 370].

Связь Цветаевой с Державиным затрагивается и в работах обзорного характера по рецепции Державина в русской поэзии. В этих работах обозначаются и возможные связи Державина с Мандельштамом. Так, в статье Вяч. Вс. Иванова 1995 г. говорится:

Что же касается носителя или воскресителя державинской одической традиции в самом широком смысле слова в первой половине нашего века, на право выполнить эту миссию в равной мере кроме Маяковского могли бы претендовать и Мандельштам, и Цветаева. Из них Мандельштаму с его ориентацией на акмеистическую вещность предметных образов в стихе и специфической любовью к «барбизонской» живописности кажется особенно близкой «говорящая живопись» державинской поэзии [Иванов 2000: 17].

А. Замостьянов писал: «Поэт из когорты архаистов-новаторов, Марина Цветаева в поэзии века двадцатого возродила яростную, не подвластную никакой грамматике, эмоциональность Державина» [Замостьянов 2002].

В 2003 г. появилась обзорная статья Ю. И. Бродовской «Цветаева о Державине» [Бродовская 2003], содержащая краткий историографический очерк и подробную библиографию, посвященную этому вопросу. Бродовская выделяет два основных

направления, в которых ведутся исследования по теме «Цветаева и Державин». Первое, по ее мнению, изучает поэтику Цветаевой как последовательницы и ученицы Державина. Второе сосредоточено на реминисценциях державинских од в цикле «Надгробие» и связано с рецепцией творчества Н. П. Гронского. Как видно, библиография, посвященная вопросу «Цветаева и Державин» уже достаточно обширна, хотя тему нельзя признать досконально изученной. Чаще всего отмечается то, что Цветаева подобна Державину торжественностью тона и «барочным» смешением стилей.

Для адекватного описания восприятия Цветаевой Мандельштама и его творчества, необходимо иметь представление о самом Мандельштаме. Необходимое представление можно составить по трудам таких авторов, как Б. М. Гаспаров, М. Л. Гаспаров, А. К. Жолковский, О. А. Лекманов, М. Ю. Лотман, О. Ронен, К. Ф. Тарановский, Е. А. Тоддес и др. (подробнее см. в списке использованной литературы). Поскольку Цветаева лично общалась с Мандельштамом, полезно иметь представление не только о его литературном творчестве, но и о бытовом поведении. Богатый материал в этом отношении предоставляют многочисленные мемуары о Мандельштаме (также имеются в нашем библиографическом списке). В интересующий нас период особенно важны письма и дневники знакомых Мандельштама С. П. Каблукова и М. Р. Сегаловой [Мандельштам 1990: 241-258], воспоминания А. И. Цветаевой.

Если говорить о свидетельствах самой Цветаевой, то, прежде всего, мы должны учитывать два прозаических текста: «Мой ответ Осипу Мандельштаму» (1926) и «История одного посвящения» (1932). Упоминания о Мандельштаме, в том числе мемуарного свойства, рассыпаны по ее письмам. Особенно важно письмо Е. Я. Эфрон от 12 июня 1916 г. [Цветаева 1999: 217-218]. Более сложным биографическим источником является лирика Цветаевой, в первую очередь, ряд стихотворений 1916 г. Таким же сложным источником являются и три стихотворения Мандельштама, обращенные к Цветаевой.

Цветаева не только лично общалась с Мандельштамом, но и знакомилась с его произведениями по его книгам, альманахам и журнальным публикациям. Библиографию ранних публикаций Мандельштама и рецензий на них можно найти в тринадцатом томе биобиблиографического указателя «Русские советские писатели. Поэты» [РСП]. Большой комплекс материалов, связанных с тремя изданиями сборника «Камень» (1913, 1915, 1923) собран в академическом издании этой мандельштамовской книги [Мандельштам 1990]. В нем представлены и критические отзывы на издания «Камня» [Мандельштам 1990: 213-216, 218-236].

Общение Цветаевой с Мандельштамом и творческий диалог двух поэтов привлекал внимание таких исследователей, как М. В. Боровикова, Р. С. Войтехович, О. А. Лекманов, Е. И. Лубянникова, З. Г. Минц, В. В. Мусатов, К. М. Поливанов, А. Саакянц, В. А. Швейцер и И. Д. Шевеленко. Исчерпывающего объяснения, почему Цветаева назвала Мандельштама Державиным, хотя мы не обнаружили, но интерес этот вопрос вызывал: «Любопытно, что новым Державиным называет Мандельштама Цветаева в прощальных стихах, обращенных к нему уже в 1916 г.» [Иванов 2000: 13]. В. Швейцер констатирует, что «Цветаева возвеличивает Мандельштама и первая указывает его поэтическую родословную — величественный классик Державин» [Швейцер 2004: 96]. А. А. Замостьянов уточняет: «В поэтике О. Мандельштама к 1916 году движение к высокому косноязычию еще не было ощутимым, ощущалась скорее близость к Державину-классицисту. Но Цветаева порой предчувствовала самые невероятные перемены в мандельштамовском стиле» [Замостьянов 2002].

Таким образом, факт именованя Мандельштама Державиным в стихотворении Цветаевой неоднократно упоминается в исследовательской литературе, однако сколько-нибудь развернутого объяснения или проверки цветаевской интуиции мы не находим. Не ставился и вопрос о том, как отозвалось сравнение с Державиным в мандельштамовском творчестве, а ведь не исключено, что это сравнение, основанное на ощущении глубинного (или мнимого) сходства, могло спровоцировать более поздний и уже неприкрытый интерес Мандельштама к Державину, проявившийся в «Грифельной оде» (1923). Интерес Мандельштама к Державину мог быть усилен стихотворением Цветаевой (по мнению которой, он был изначально). Попробуем далее разобраться в том, почему она так думала.

Глава 1. Мотивный анализ сборника «Камень» (1913)

Сборник Мандельштама «Камень» дважды переиздавался и дополнялся новыми произведениями, издание 1913 г. чаще рассматривается как составная часть итоговой книги «Камень» (1923). История сборника подробно описана в статье Меца «“Камень” (к творческой истории книги)» [Мандельштам 1990: 277]. Тем не менее, исключительно первому изданию посвятил свое исследование «“Камень”(1913) Осипа Мандельштама» О. А. Лекманов, который поставил себе задачу «понять, каким образом сумма жанров рождает новый жанр — кипа разрозненных стихотворений превращается в книгу стихов» [Лекманов 2006: 73].

Лекманов рассматривает сборник (здесь и далее мы будем иметь в виду только издание 1913 г.) как единое произведение и эксплицирует связи между отдельными стихотворениями. По его мнению, книга обладает макросюжетом, в котором герой «отправляется познавать мир, причем радиус его путешествий расширяется от стихотворения к стихотворению» [Лекманов 2006: 114]. Основываясь на работе Лекманова и ряда других исследователей, мы попытались сделать более подробное описание общих мотивов сборника. К каждому стихотворению был написан комментарий, претендующий не на исчерпывающий анализ, а лишь на экспликацию мотивного развития книги.

На обложке «Камня» изображен купидон с арфой, сидящий верхом на льве. Омри Ронен указал, что

прямым литературным подтекстом такой эмблемы могло послужить эпиграмматическое четверостишие Дельвига «Купидон». В нем фигурирует и лев, и камень: «Сидя на льве, Купидон будил радость могущею лирой, / И африканский лев тихо под ним выступал. / Их ваятель узрел, ударил о камень — и камень / Гения сильной рукой в образе их задышал». <...> Вацуро в комментариях к изданию Дельвига (1986) возводит образ к гемме Протарха; Пильщиков основательно считает, что и эти стихи, как парная им «Надпись на статую флорентийского Меркурия», написаны по поводу скульптуры в Царском Селе или в Павловске, вероятно, не сохранившейся [Ронен 1995].

Не делая далеко идущих выводов, отметим пока лишь то, что обложка содержит отсылку к двум традициям: античной и золотому веку русской поэзии. Рассмотрим теперь стихотворения сборника. Все тексты имеются в Приложении I. В Приложении II — синопсис всех стихотворений, поэтому мы его опускаем. Краткий список основных мотивов — в Приложении III.

1. Дыхание (1909)

Первая строка стихотворения («Дано мне тело — что мне делать с ним...») ставит перед лирическим героем задачу, решение которой «составляет макросюжет мандельштамовской книги»: после декларации своего существования герою предстоит пройти «сквозь искус отказа от творчества и от себя самого», чтобы в конце вновь осознать свое место в жизни и литературе [Лекманов 2006: 68]. Мотив «тела» у Мандельштама сопряжен с поэзией. Хотя заботиться о своем «теле» Мандельштам должен сам («Я и садовник, я же и цветок»), кто этот цветок посадил, он не знает: «За радость тихую дышать и жить, / Кого, скажите, мне благодарить?». Согласно Лекманову, благодарить нужно Бога: «“И сказал Бог: вот, Я дал вам всякую траву, сеющую семя” (Бытие 1, 29)» [Лекманов 2006: 77]. Именно поэтому «тело» — «дано» кем-то другим. Обретение тела осознается героем как «радость тихая дышать и жить» и вызывает чувство благодарности. Цветок как метафора намекает на хрупкость и незащищенность героя перед внешними обстоятельствами — «темницей мира». В то же время он знает, что помимо этого мира существует и другой, вечный. «Дыхание», которое ложится «на стекла вечности», символизирует приобщение к этому вечному миру. Т.е., едва «родившись», герой предчувствует свою бренность («муть мгновения») и пытается ее победить. Главный мотив стихотворения — «дыхание» — может означать душу. Тогда «узор на стеклах вечности» есть существование его бессмертной души, которую «не зачеркнуть».

2. Silentium (1910)

По мнению Д. В. Фролова, это

стихотворение фактически продолжает тему первого, но в несколько ином ключе: искусство рождается из единства мира, связи всего живого, первоосновы жизни, оно выпадает, выбивается из природного строя, с которым оно генетически связано, ибо художник не творит ex nihilo, что ставит вопрос об оправданности искусства и утверждает ценность молчания [Фролов 2009: 168].

В контексте сборника это стихотворение можно рассматривать несколько иначе. Герой, осознавший существование иного, вечного мира, ставит под вопрос необходимость воплощения в мире земном. Ср. толкование Тарановского:

Не нужно нарушать изначальную «связь всего живого». Нам не нужна Афродита, и поэт заклинает ее не рождаться. Не нужно и слово, — и поэт заклинает его вернуться в музыку [Тарановский 1995: 117].

Мотив дыхания переходит от лирического героя к одушевленному морю, готовому «родить» Афродиту. Но пока Афродита не родилась, она принадлежит вечности, на что указывает метафора море-сосуд (если подразумевается стеклянная ваза, которая может служить метонимией «стекла вечности»; сама вода при этом скорее близка стекающей «мути»). К вечности же обращена «кристаллическая нота» молчания, «немоты». Но стихотворение содержит и другую «сюжетную» линию: Афродита — богиня любви, и мы помним, что на обложке книги изображен купидон. Т.е. герой своим призывом может также иметь в виду начинающуюся в его сердце любовь, которую он призывает не рождаться: «и сердце сердца устыдись».

3. «Невыразимая печаль...» (1909)

Как и в «Silentium», первая строфа содержит указание / намек на героиню, которая прямо не называется. В «Silentium» это выражено местоимением третьего лица. В «Невыразимая печаль...» это можно увидеть в синтаксисе. Оба агенса и соответствующие им глагольные формы — женского рода (печаль, ваза; открыла, проснулась, выплеснула). Глагольный ряд выражает движение от статики к динамике, от бездействия к действию, от небытия — к существованию. Сон, таким образом, оказывается изоморфен состоянию «еще не родилась».

Мы уже столкнулись с метафорой море-сосуд в «Silentium», на соседней странице метафора переворачивается: ваза — море. Такой прием у Мандельштама не единичен, Лекманов находит его в стихотворении «Раковина», в последней строфе которого «уже не поэт уподоблен метафорической раковине, а раковина — метафорическому поэту» [Лекманов 2006: 96]. Исключительно важно и следующее наблюдение исследователя:

...все мандельштамовские мотивы можно разделить на две большие группы. В первую группу входят настоящие предметы, составляющие реальные пейзажи, ландшафты и интерьеры, описанные в стихотворениях Мандельштама <...> Во вторую группу входят предметы, введенные в стихотворение через сравнение или метафору <...> Граница между «настоящими» и «ненастоящими» предметами в стихотворениях Мандельштама весьма зыбка. Попад в стихотворение, «ненастоящие» предметы немедленно «оплотневают», обрастая массой новых вещных мотивов, так что абстрактное и конкретное, метафорическое и реальное то и дело меняются местами [Лекманов 2006: 94-95].

Учитывая этот прием, «Silentium» ретроспективно может восприниматься как описание реальной вазы и реальной, но прямо не названной, женщины, пробуждение которой вызывает ассоциации с рождением Афродиты из соседнего стихотворения.

Важной семой оказывается и «невыразимость». На связь мандельштамовского «Silentium» со стихотворением Тютчева, посвященным именно проблеме невозможности выразить свои мысли и чувства, указывал не один исследователь. «Невыразимость» перекликается с «немотой» из стихотворения «Silentium».

Заметим, что стихотворение «Невыразимая печаль...» датировано 1909 годом, тогда как «Silentium» — 1910. В сборнике, однако, хронология нарушена и более ранний текст следует за поздним. Почему? Не потому ли, что поздно призывать Афродиту «остаться пеной» уже после ее воплощения в материальную женщину? «Невыразимая печаль...» отражает большую степень материализации Красоты / Любви.

Символическое рождение Афродиты в «Невыразимой печали...» трансформируется в импрессионистически набросанную картину пробуждения женщины, которое перекликается и с «пробуждением» вазы, «выплескивающей» свой свет в комнатное пространство (аналогия выходу Афродиты на берег — явлению богини во всей своей красе).

Ключевые моменты, сопутствующие / способствующие рождению повторяются в обоих текстах. Оба пространства маркированы семой безмятежности: «Спокойно дышат моря груди...»; «Вся комната напоена / Истомой — сладкое лекарство!». Другим повторяющимся признаком оказывается свет: «Но, как безумный, светел день...»; «Немного солнечного мая...».

Слова «немного красного вина» в свете сказанного приобретает дополнительные смыслы. Во-первых, вино потенциально перекликается с хрусталем (ср. ниже: «Когда, как роза, в хрустале вино...»), а значит и с сосудом (морем). В некоторых вариантах мифа Афродита была рождена из морской пены, окрашенной кровью раненного бога Кроноса. Пеннорожденная Афродита нередко соотносилась с Афродитой Пандемос, которая противопоставлялась Афродите Урании. Возможно, варьирование сюжета «рождения / пробуждения Красоты» в соседних стихотворениях символизирует иерархию Афродит, Небесной и Земной (чувственной), и мотив крови-вина также «подкрашивает» эту коннотацию.

Важно отметить, что соответствующие коннотации не обязательно присутствовали изначально, но они актуализируются соположением текстов, композицией книги. Так, и «стекла вечности», на которые «легло» «дыхание» и «тепло» героя, откликаются в «выплеснувшемся хрустале цветочной вазы», хотя узор неподвижен, а блики хрустальной вазы, напротив, играют.

Потенциально, все три первые стихотворения могут быть связаны общим

мифологическим кодом — образом Души / Афродиты / Красоты: в «Дыхании» герой получает тело и душу (Психею, которая была двойником и соперницей Афродиты), в «Silentium» она трансформируется в небесную Афродиту, а в «Невыразимая печаль» получает воплощение в образе земной женщины. Чередование образов создает тройную нисходящую градацию постепенного воплощения героини.

4. «Медлительнее снежный улей...» (1910)

Стихотворение развивает тему вечности, уже встречавшуюся в «Дыхании» (1.). В обоих случаях вечность метафорически представлена семами стекла и холода («в ледяных алмазах струится вечности мороз»). Им противопоставлено тепло, свет, дыхание (вуаль «испытывает лето, / Как бы не тронута зимой»).

Тема «Камня» развивается через лейтмотив «кристалла», который метонимически связан с серией сопутствующих вариантов, встречающихся в первых четырех стихотворениях. Это стекло / хрусталь, азурит (лазоревый), бирюза, алмаз, лед. Разные в общезыковом употреблении лексемы оказываются синонимичны благодаря смежности их вторичных значений в поэзии Мандельштама, а «для выявления смысла некоторого слова или словосочетания у Мандельштама необходимо проследить все случаи его употребления» [Лотман 2012: 69].

Стекло — материал хоть и твердый, но хрупкий, и поэтому не всякому читателю будет понятно, почему он должен сочетаться с вечностью. Тем не менее, в разбираемом стихотворении мы вновь встречаемся со «стеклом», вернее, с его вторичными значениями в словосочетаниях «окна хрусталь» и «ледяные алмазы». Алмаз, как известно, при нормальных условиях метастабилен, то есть может существовать неограниченно долго. Со стеклом алмаз объединяют такие семы как: твердость, прозрачность и холод.

Следует учитывать и реминисценцию сказки Андерсена «Снежная Королева»: это снежинки-пчелы и слово «вечность», которое Кай пытался сложить из ледяных кусочков, чтобы получить полмира и пару коньков в придачу:

На дворе перепархивал снежок.

— Это роятся белые пчелки! — говорила старая бабушка.

— А у них тоже есть королева? — спрашивал мальчик. Он знал, что у настоящих пчел есть такая.

— Есть! — отвечала бабушка. — Снежинки окружают ее густым роем, но она больше их всех и никогда не присаживается на землю, вечно носится в черном облаке. Часто по ночам пролетает она по городским улицам и заглядывает в окошки, вот оттого-то и покрываются они морозными узорами, словно цветами [Андерсен: 4].

Складывал он и такие фигуры, из которых получались целые слова, но никак не мог сложить того, что ему особенно хотелось, — слово «вечность» [Андерсен: 25].

Так в парадигму стекло, алмаз добавляется лед, закрепляемый сочетаниями «ледяной алмаз» и «вечности мороз». Получается семантический комплекс, который включает все названные лексемы, но не может быть полностью выражен ни одной из них в отдельности.

В оппозиции к вечности в стихотворении оказываются «вуаль», «лето», «стрекозы». Вуаль-ткань представляет собой переплетение множества тонких нитей, которые по структуре могут напоминать кристаллическую решетку. Ср. у М. Ю. Лотмана:

Видимо, в поэзии Мандельштама мы близко подходим к идеальному типу, где каждый образ связан со всеми другими отношениями взаимопроницаемости и взаимопорождаемости: каждое слово текста связывается с любым другим посредством определенного тезаурусного отношения... [Лотман 2012: 59-60].

Цвет вуали семантически перекликается со льдом, с «лазоревым сосудом» («Silentium»), а в другом своем значении (бирюза — минерал) — с алмазом. Однако, вуаль, в отличие от алмаза, легкая, аморфная, податливая и «изнеженная лаской света». Т.е. некоторые ее признаки входят в парадигму «стекла вечности», а некоторые выступают в противоположном качестве.

Следующий виток смыслового обрастания происходит со стрекозами (возможно, изображенными на вуали), которые по цвету гармонируют с вуалью (синеглазые), но по качеству оказываются антонимичны синему цвету как признаку «вечности»: они — «быстроживущие». Действие стрекоз («трепетание») также противоположно статике алмаза-стекла-вечности-застылости-окаменелости, к которой тяготеет «медлительность» снежного улья. «Быстрота» жизни стрекоз может относиться и к сроку их жизни, и к скорости их движений.

Ср. также мотив опьянения (вина), который связывает предыдущее стихотворение («Немного красного вина») с разбираемым («Ткань, опьяненная собой»). Этот мотив тоже может быть связан со «стеклом вечности», но преобладающее его значение связано с жизнью.

В предыдущих стихотворениях мы реконструировали мотив воплощения (пробуждения) Души / Афродиты / Женщины. Женщина присутствует и в этом тексте, поскольку вуаль, разумеется, — предмет женского гардероба. Все ее номинации (ткань, вуаль, она) женского рода. Подобно тому, как аллегорической парой героини предыдущего текста была ваза (образная параллель и деталь обстановки женских покоев), здесь ту же

функцию выполняет вуаль. Остается и мотив света («Немного солнечного мая»; «Изнеженная лаской света»). Связывает тексты и финальное многоточие («Тончайших пальцев белизна...» и «Быстроживущих, синеглазых...»). Тем не менее, если в предыдущем стихотворении героиня была представлена «белизной тончайших пальцев», т.е. физически присутствовала, здесь она представлена только вуалью. В каком-то смысле процесс «воплощения» пошел в обратном направлении: возможно, не случайно появляется мотив воспоминаний, *прошедшего* лета. В этом случае реминисценции из Андерсена могут намекать на мотив разлуки героев («я» и «она»).

5. «Смутно-дышащими листьями...» (1911)

Текст содержит реминисценции стихотворения Державина «Ласточка», которое с добавлением финальных строк было посвящено супруге поэта Е. Я. Державиной после ее смерти. Подобно тому, как Державин допускает в своем тексте ритмические отступления и неточные рифмы (см. подробнее в гл. 2.3), «Смутно-дышащими листьями...» также допускает в отношении рифмы некоторую вольность: рифмуются только четные строки.

С другой стороны, аллитерационно рифмуются третий стих первой строфы с первым стихом второй строфы (ласточка-ласковым) и третий стих второй строфы с третьим стихом третьей строфы (сумерки-музыки). Первая аллитерация (ласточка-ласковым) заставляет нас ожидать аллитерации к слову «сумерки» в первом стихе третьей строфы, но там мы находим «вечереющим»: звукового подобия нет, но есть семантическое «созвучие». Это обращает наше внимание и на другие семантические переключки (подробнее о методе их выявления см. [Лютман 2012]).

«Ласточка» Державина — стихотворение о бессмертии души и об утраченной возлюбленной. Аллюзии на сюжет о Снежной Королеве в предыдущем стихотворении имплицитно сюжет о похищении в царство холода, вечности (в конечном счете — смерти). Здесь «трепетание стрекоз» превращается в «трепещущую ласточку». Но трепет последней означает не только признак жизни, но и страх, ужас смерти.

От «ласки света» предыдущего стихотворения остается «догорающий луч», обреченный на поражение в борьбе с «наступающими сумерками» за «ласковое умирающее сердце». И не так давно призывавший «слово вернуться в музыку» герой теперь вопрошает: «Отчего так мало музыки / И такая тишина?». Потеря «музыки» оставляет героя «в вечереющем лесу» наедине с «медной луной», напоминающей о «морозе вечности». Луна семантически рифмуется с кругом, который может символизировать повторяемость, законченность, вечность.

6. «Отчего душа — так певуча...» (1911)

Стихотворение начинается с риторической трехчастной вопросительной конструкции, составляющей первую строфу. В первом стихе Мандельштам актуализирует мотив души-дыхания-Психеи. Это не первый повтор данного мотива и повторное к нему обращение подразумевает некоторое его переосмысление. Повторяется не только мотив, но и синтаксис: ср. финал предыдущего стихотворения («Отчего так мало музыки / И такая тишина?») и начало настоящего («Отчего душа так певуча / И так мало милых имен...»). Ироническим ответом могут послужить строки из «Silentium»: «Да обретут мои уста / Первоначальную немоту» и «И слово в музыку вернись». Т.е. поэт сначала призывает немоту как символ «ненарушаемой связи всего живого» и «первоосновы жизни», а спустя два стихотворения сетует на то, «отчего так мало музыки и такая тишина?».

В двух предшествующих текстах мы попытались подчеркнуть намеки на угасание любви. Мы связали этот мотив с реминисценциями державинской «Ласточки» в «Смутно-дышащими листьями», где мы вновь встречаемся с неуверенными, вопросительными интонациями, как и в «Дыхании» («Дано мне тело — что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?»). В более ранних стихотворениях мы видели императив («Да обретут мои уста», «Останься пеной, Афродита») и восклицание («Вся комната напоена / Истомой — сладкое лекарство!»).

Строка «И так мало милых имен» требует дополнительного комментария. Во-первых, «имя» может означать и слово вообще (имя существительное, например, [Лотман 1996]), и имя собственное. Последнее встречалось нам до сих пор только в стихотворении «Silentium» (Афродита). В этом ключе «милые имена» могут относиться и к словам, выражающим любовь. Если героиня до сих пор оставалась преимущественно безымянной (она представлена вуалью, вазой, в лучшем случае — белизной тончайших пальцев), то в разбираемом стихотворении появляется сразу два новых имени: Аквилон и Орфей.

Первое — имя древнеримского божества северного (или северо-восточного) ветра. Греческий аналог Аквилона — Борей (см. о Борее у Державина в гл. 2.3). Орфей — древнегреческий мифологический музыкант и певец, играющий на лире Аполлона (был также культ последователей Орфея — орфиков, которые верили в бессмертие души, «заточенной» на земле в «темницу» тела, и в раздвоенность человеческой природы на доброе и злое начала). Заметим, что все имена (Афродита, Аквилон, Орфей) относятся к общему семантическому полю: «милыми» оказываются античные имена.

Мотив нехватки «милых имен» связан с эллинизмом русской поэзии в понимании Мандельштама и с тютчевской темой:

Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. <...> В русской поэзии чаще, чем в какой-либо другой, повторяющаяся тема старого сомнения в способности слова к выражению чувства:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

Так язык предохраняет себя от бесцеремонных покушений... [Мандельштам 2010-2: 69-70].

В первой строфе актуализируется мотив невозможности поэта выразить свои чувства.

Стихотворение во многом перекликается с предыдущим текстом («Смутно-дышащими листьями»):

	«Смутно-дышащими листьями...»	«Отчего душа — так певуча...»
ветер	Смутно-дышащими листьями Черный ветер шелестит...	Он подымет облако пыли, Зашумит бумажной листвою...
смерть	Тихо спорят в сердце ласковом, Умирающем, моем...	Неужели я настоящий, И действительно смерть придет?
лес	И над лесом вечеряющим...	Я блуждал в игрушечной чаще...
музыка	Отчего так мало музыки И такая тишина?	Отчего душа — так певуча, И так мало милых имен...
душа	Ласточка (коннотативный план)	Отчего душа — так певуча...

Последняя параллель подкрепляется державинским контекстом, в «Ласточке» Державина ласточка — певчая птица:

Ты часто по кровлям щебечешь,
Над гнездышком сидя поешь <...>
Колокольчиком в горлышке бьешь.

В третьей строфе сгущены переклички с «Silentium»: мотив творца (Орфея) перекликается с темой творчества (Афродиты), «морские края» — с мотивом «моря груди», мотив рождения — с мотивом моря как могилы Орфея, «не созданный мир» — с «первоосновой жизни» и «ненарушаемой связью». Цветовая перекличка возникает между «мутно-лазоревым сосудом» и «лазоревым гротом». Здесь открытие «лазоревого грота» означает приобщение к божественной тайне (ср. выражения «грот Афродиты / Венеры»), по сравнению с которой все прошлые размышления оказались «игрушечными».

Имя Орфея подразумевает потенциальное присутствие мотива похищенной возлюбленной (Эвридики), который перекликается с потенциальными сюжетными импликациями (смерть Екатерины Яковлевны, похищение Кая) двух предыдущих стихотворений. Возможно, они и наводят героя на мысль о собственной смерти.

7. Раковина / «Быть может я тебе не нужен...» (1911)

Заглавие стихотворения указано только в содержании, внутри книги текст не имеет заголовка. По первоначальному замыслу автора, это стихотворение должно было дать название всей книге:

К началу 1912 г. относится и намерение Мандельштама издать свой первый сборник стихов. О ходе его подготовки нет никаких сведений; известно лишь (по анонсам в изданиях «Цеха поэтов», а затем журнала «Гиперборей») первоначальное название — «Раковина», повторяющее заглавие одного из включенных в книгу стихотворений [Мандельштам 1990: 278-9].

Стихотворение построено как монолог, обращенный к Ночи или ночи (обращение анжамбеманом перенесено во вторую строку, поэтому регистр первой буквы неясен). Ночь может коррелировать с одноименным божеством греческого пантеона (по-русски именуется и Ночь, и Нюкта, и Никта). Герой делает предположение о безразличии ночи к своей персоне, вследствие чего он оказался исторгнут «из пучины мировой» на берег, как никчемная «раковина без жемчужин». Он «выброшен на берег» ночи, которая представлена в виде имплицитной метафоры-метонимии моря.

Аллитерационно перекликающиеся образы ночи и мировой пучины содержат общие семы (темное, бездна) и вызывают в памяти схожие образы из «Дыхания» и «Silentium» («темница мира», образ моря). Море выступает в роли истока Афродиты — потустороннего пространства до-бытия, где все слито и едино. Это соответствует большинству древних космологических мифов о происхождении мира, в которых свет выделяется из тьмы и ночи, мир — из хаоса, суша — из моря и т.п.

Здесь «ночь / мировая пучина» порождает, исторгает из себя лирического героя. Мотив «раковины» связывает его с Афродитой. «Раковина без жемчужин» — образ неполноценности, бесплодности. Поэтому ночь не откликается на зов поэта: «ты равнодушно волны пенишь / и несговорчиво поешь» (ср. в «Silentium»: «Спокойно дышат моря груди»).

Ночь в стихотворении «поет», сохраняя качества «пены» (то есть потенциальной Афродиты-Красоты). Пение — неотъемлемое свойство ночи / моря. Вслушивание в это пение — признак героя, который и делает его поэтом. Отсутствие «жемчужины» может трактоваться двояко: и как отсутствие дара, и как предпосылка к пению (отзвук дает именно пустая раковина).

Герой утверждает: «Но ты полюбишь, ты оценишь / Ненужной раковины ложь».

Почему «ложь» должна быть так высоко оценена, можно только догадываться. Можно предположить, что речь идет об искусстве, которое традиционно ассоциируется с особой формой «лжи» (как отражения и преобразования реальности).

Это третье в сборнике стихотворение, содержащее прямое обращение (после «Silentium» и «Отчего душа так певуча»). Лирический герой налаживает контакт исключительно с потусторонними существами / стихиями: Афродитой-пеной, ветром, ночью, «пучиной мировой».

Глагольный ряд в стихотворении представляет собой амплификацию с нарастающим признаком требовательности. Сначала герой хочет лишь признания («полюбишь», «оценишь»), затем заботы и внимания («рядом ляжешь», «оденешь ризою своей»), затем подтверждения и гарантий («неразрывно свяжешь») и, наконец, даров — не бытовых, а стихийных («наполнишь шепотами пены, туманом, ветром и дождем»). Находясь в мире земном, герой хочет быть «неразрывно» связан с миром до-бытийным. И только это может наполнить смыслом его жизнь («нежилой дом», которым является его «сердце»). Ночь способна наполнить героя «шепотами пены», а пена (по-гречески ἀφρός) отсылает нас к «Silentium» и к имени Афродиты.

К парадигме атрибутов героини (печаль, ваза, вуаль) добавляется новый атрибут, выраженный существительным женского рода — ночь. С «бирюзовой вуалью» перекликается строка: «Оденешь ризою своей». Вуаль была «изнеженная лаской света», а риза, напротив, — атрибут ночи. Возможно, это связано с тем, что в макросюжете книги стихотворение расположено после гипотетической утраты любви.

8. «Скудный луч, холодной мерою...» (1911)

Мы застаем героя на прогулке в лесу, который вновь оказывается метафорой душевной потерянности и поисков (ср. «Смутно-дышащими листьями...» и «Отчего душа так певуча...»). Мотив «скудного луча», недостатка света выражает проблематичность ориентации в пространстве. В «Silentium», «Невыразимая печаль» и «Медлительнее снежный улей» мы видим обилие света («как безумный, светел день», «немного солнечного мая», «изнеженная лаской света» вуаль). Начиная со «Смутно дышащими листьями», в сердце героя проникают «наступающие сумерки», над «вечереющим лесом» восходит «медная луна», а в «Раковине» он обращается непосредственно к ночи. В рассматриваемом тексте наступает «утро», но свет представлен лишь «скудным лучом».

В предыдущем стихотворении герой мечтал наполниться «шепотами пены, туманом, ветром и дождем», в разбираемом — туман упомянут три раза (с «шепотами

пены» мы встречались еще в «Silentium»). Лес стал «сырым», также отсылая к мотивам «тумана» и «дождя». «Серая птица» (метафора «печали», которую герой «в сердце медленно несет») отсылает к «трепещущей ласточке» («Смутно-дышащими листьями»). Душа хочет, но не может петь, и герой недоумевает: «Что мне делать с птицей раненой?» Так же он недоумевал в «Дыхании»: «Дано мне тело, что мне делать с ним...?» Оказалось, что «дышать и жить» — недостаточно для радости, необходимо еще петь. Но «твердь умолкла, умерла», а «с колокольни отуманенной / Кто-то снял колокола». Частично это отзвук «колокола зыбей», с которым герой хотел быть «неразрывно связанным». И одновременно это — первое отчетливое обращение к храмовой архитектуре, которая предстанет во всей грандиозности в заключительных текстах. В 1911 г. Мандельштам крестился:

Четырнадцатого мая 1911 года, в Выборге, Осип Мандельштам был крещен пастором Н. И. Розеном по обряду методистской церкви. <...> Самонаблюдению над своими мистическими переживаниями Мандельштам увлеченно предавался еще в юношеском письме Владимиру Гиппиусу: «Воспитанный в безрелигиозной среде (семья и школа), я издавна стремился к религии безнадежно и платонически — но все более и более сознательно» [Лекманов 2009: 52].

Колокольня без колокола — метафора певучей души, лишенной возможности петь («немая вышина»). Эпитет «осиротелая» намекает на богооставленность. При этом образ «пустой башни белой, где туман и тишина» парадоксально перекликается с образом «пены» в «Silentium»: молчание лишается позитивной оценочности и наделяется негативной. «Утро, нежностью бездонное» перекликается с мотивом «ласкового сердца» («Смутно-дышащими листьями»), а «полу-явь и полу-сон» — с «она и музыка и слово» («Silentium»). Несмотря на обилие безутешных образов, утро предзнаменует рождение, «дум туманных перезвон» — уже не тишина, а луч, пусть и скудный, «сеет свет».

Последняя строфа перекликается со стихотворением «Невыразимая печаль», сюжет которого тоже разворачивается утром и также содержит мотив печали. Ср:

«Невыразимая печаль...»	«Скудный луч, холодной мерою...»
Вся комната напоена Истомой — сладкое лекарство! Такое маленькое царство Так много поглотило сна.	Утро, нежностью бездонное — Полу-явь и полу-сон, Забытье неутоленное — Дум туманный перезвон...

Возможно, «печаль» похожая на «птицу серую», это не только поэтическая душа, но и нереализованная любовь. В связи с этим любопытно отметить возможность анаграммирования слова «стрела» (как символа сердечной раны) в словах: «Сеет свет в

сыром лесу» и «и стоит осиротелая).

9. «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (Апрель, 1912)

Комментарий С. С. Аверинцева, реконструирующий сюжет стихотворения:

Обстановка — одинокая прогулка <...> неназванный образ мучает своим отсутствием, своей неосязаемостью, он забыт, утрачен. «Образ твой» — такие слова могли бы составлять обычное до банальности, как в романсе, начало стихотворения о любви; <...> в нем самом не предполагается ничего сакрального, иначе «твой» имело бы написание с большой буквы. Но по решающему негативному признаку — по признаку недоступности для воображения — он сопоставим с образом Бога <...> происходит катастрофа: в напряжении поисков утраченного образа, в оторопи, «по ошибке» человек восклицает: «Господи!» В русском разговорном обиходе это слово — не больше чем междометие. Но одновременно именно оно — субститут самого главного, неизрекаемого библейского имени Бога, <...> Имя Божие оказывается реальным, живым, как птица, <...> Имя вылетает, улетает, опыт его реальности — одновременно опыт безвозвратного прощания с ним. Этот вывод подсказан и скреплен последней строкой, тяжкая плотность которой возникает из характерного для техники Мандельштама наложения двух семантических характеристик на одно слово — метафорическая «клетка», из которой вылетает «птица», и «клетка» из словосочетания «грудная клетка» [Мандельштам 1: 26-27].

Стихотворение это связано с предшествующими общими мотивами: Бог, метонимически представленный в предыдущем стихотворении в образе колокольни, здесь назван прямо. Трижды встречавшийся туман — повторен дважды. «Серая птица» печали (любовь / душа / дыхание) «вылетает из груди» героя как слово. Повторяется и неназванность того / той, чей «мучительный и зыбкий образ» неосязаем в тумане. Как и два предыдущих текста, стихотворение заканчивается многоточием. «Божье имя, как большая птица» вылетело из груди героя, оставив его потерянным в клубящемся тумане.

10. Змей (1910)

Нарушая хронологию, стихотворение «Змей» следует за текстом 1912 года. Объяснением такого расположения может служить сознательное выстраивание макросюжета. После расставания с именем Господа герой восклицает «Что весь соблазн и все богатства Креза / Пред лезвием твоей тоски, Господь!». Отметим, что это второе восклицание в сборнике (первое: «Вся комната напоена / Истомой — сладкое лекарство!»).

Интегрирующей для текста становится сема 'металла', которая присутствует в выражениях «ржавое железо», «богатства Креза» (золото) и «лезвие». «Ржавое железо скрипит, поет и разъедает плоть». «Ржавчина» по цвету перекликается с «богатством

Креза» (золото имеет цветовую гамму от желтого до красного), но богатства природы — лишь ржавчина, в сравнении с остротой («лезвием») тоски по Господу.

Образ змея, вынесенный в заглавие, как указал Лекманов, отсылает к стихам Федора Сологуба: «Пресмыкаюсь томительно я, / Как больная и злая змея, / И молчу, сиротливо молчу». (Вообще, в тексте заметны отсылки к разным авторам, включая Блока и Пушкина.) Вероятно, имеет место и отсылка к библейскому змею. «Танцующая» под музыку «скрипа» и «пение» «ржавого железа» змея заставляет героя «тосковать» и «трепетать»: «тоска» здесь не страдание в разлуке, а желание расстаться.

В предыдущем тексте герой нарушает запрет, в разбираемом стихотворении он оказывается изгнанным из рая. Герой не может вынести такого существования и отрекается от «души своей излучин», «разума» и «Музы», т.е. творческой способности, в которой в этом стихотворении проявляется такой признак как 'язычество' (точнее, негативные коннотации с ним связанные, поскольку и Афродита — образ языческий).

В «Silentium» герой еще не покинул первоначальный «рай», здесь он погружен в мир расчлененный и запутанный: «Достаточно лукавых отрицаний / Распутывать извилистый клубок». «Извилистый клубок» напоминает и «танцующего», «свивающегося» и «клубящегося» змея. Отсылку к библейскому змею содержит эпитет «лукавый».

Очередная отсылка к мотиву невыразимости («Нет стройных слов для жалоб и признаний») приводит к мысли о бессмысленности жизни. Предпоследняя строфа отсылает и полемизирует с «Дыханием», открывающим сборник: «К чему дышать?». Змей назван удавом, который «опоясывает тело», т.е. давит, душит, лишает дыхания-души и «на жестких камнях пляшет».

В заключительной строфе герой смиряется со своей безрадостной участью слушать «железа визг и ветра темный стон». В строке «Я слушаю, как узник без боязни» видна отсылка к мотиву «темницы мира» («Дыхание»). Повторяется и сквозной образ ветра, но теперь это «ветра темный стон».

11. «Сегодня дурной день...» (1911)

Подтекстом для стихотворения мог послужить «Кузнечик» Державина (о чем подробнее см. главу 2.3). Отметим сразу, что это второе стихотворение, написанное неклассическим размером — 3-иктным логоэдом (первое, «Отчего душа — так певуча», написано 3-иктным дольниксом). Текст можно рассматривать как ответ на вопрос, которым заканчивается «Отчего душа — так певуча»: «Неужели я настоящий, / И действительно

смерть придет?»).

«Кузнечик» Державина помогает установить связь между образом «кузнечика» и поэзией, поддержанную словом «хор». Кузнечик напоминает о «быстроживущих стрекозах». «Сень сумрачных скал» перекликается с «осенним сумраком» из предыдущего текста и «наступающими сумерками» из «Смутно-дышащими листьями...». «Скалы», сравниваемые с «гробовыми плитами», указывают на смерть и перекликаются с «жесткими камнями» из «Змея» (контрастно и с «лазоревым гротом»).

«Звон мелькающих стрел» отсылает к другим звукам («дум туманный перезвон», «отуманенная колокольня», «огромный колокол зыбей»), а «стрелы» — к «лезвию тоски» и к ласточке, чей хвост напоминает стрелу. «Крик вещей ворон» — предвестник смерти, который по-своему продолжает и линию орнитологических мотивов.

«Дурной сон» напоминает «полу-явь и полу-сон» и все промежуточные и неясные ситуации, которые постепенно наделяются все более негативными коннотациями. Выход из этого «дурного сна» — смерть: «Явлений раздвинь грань, / Земную разрушь клеть» (ср. мотив «клетки» в «Образ твой, мучительный и зыбкий...»). На этом пути героя сопровождает «бунтующих тайн медь» (похоронный оркестр? намек на цветные металлы как примету брэнного мира? отсылка к потусторонней «медной луне?»).

Гимн — торжественная хвалебная песнь (первоначально — в честь богов или героев). По степени звучности — это самый «громкий» из звуковых образов уже разобранных стихотворений.

Маятник — символ преходящего времени. Он «глух» и «качается» подобно удаву из предыдущего текста. Напоминая и язык колокола, он выступает в роли его «злого» двойника. Благодаря обилию односложных слов, — из 48 слов текста (не считая служебных частей речи) 24 односложных (если считать местоимение «Я», то 25), — звучание стихотворения напоминает тиканье часов.

12. Пешеход (Май, 1912)

«И вечность бьет на каменных часах» — продолжение темы «маятника душ» из предыдущего стихотворения, где камень был представлен в виде мрачных «гробовых плит» и «сени сумрачных скал». Исследователь утверждает, что «именно с этого стихотворения, открывающего акмеистический раздел книги, начинается “каменная” тема, соответствующая названию» [Фролов 2009: 264]. Однако мы уже могли убедиться, что «каменная» тема началась несколько раньше. Но с этого стихотворения «каменная» тема начинает развиваться в направлении традиционного понимания мандельштамовской

символики камня, выраженного в статье «Утро акмеизма»: это камень, который «акмеисты с благоговением поднимают <...> и кладут <...> в основу своего здания».

Это пятое стихотворение, содержащие заглавие (четвертое, если вычесть стихотворение «Раковина», озаглавленное лишь в содержании). Пешеход — человек, идущий по земле, а не витающий в облаках. Герой «чувствует непобедимый страх в присутствии таинственных высот». Под высотами следует понимать горный, потусторонний мир, что подчеркнуто эпитетом «таинственный», перекликающимся с «медью бунтующих тайн» («Сегодня дурной день...»). Герой довольствуется земной высотой: «я ласточкой доволен в небесах / и колокольни я люблю полет». Ласточка и колокольня в предыдущих текстах маркировались как оппозиция земному миру, здесь же они противостоят потустороннему.

То же и с «отуманенной колокольней», с которой «кто-то снял колокола». Контрастом возникают в этом тексте предикаты «люблю» и «доволен», способные по эмоциональному компоненту встать рядом с «радостью тихой дышать и жить» («Дыхание»). Герой словно решил переключить внимание с потусторонней семантики вещей, на их «более земную» сущность.

Кого подразумевает Мандельштам под «старинным пешеходом» сказать сложно: по мнению различных исследователей это и Батюшков, и образ, полемизирующий с героем стихотворения «Путник» М. Л. Лозинского, «которому посвящено стихотворение» [Мандельштам 1990: 294], и собирательный образ «странника-романтика»:

Я предполагаю, что образ путника — из поэзии немецкого романтизма <...> Скорее всего он был воспринят Мандельштамом через Шуберта. <...> достаточно перечислить названия текстов некоторых песен: «Пилигрим» Шиллера, «Странник» Шмидта фон Любека, «Странник к месяцу» Зейдля, цикл «Зимнее путешествие» на стихи Мюллера. <...> это странник-романтик, бредущий неизвестно куда и с какой целью. Это путник, созерцающий и вслушивающийся в музыку мира, его путь в горах — метафора творчества. <...> Однако не только абсолютизация творчества, «съедающего» жизнь, пугает Мандельштама. В стихотворении «Пешеход» он отмежевывается и от типа творческой реализации, воплощенной в странствующем романтике [Стратановский].

Во второй строфе герой, примерив на себя образ «старинного пешехода» (чей путь сложен, опасен и чреват падением в пропасть), отказывается идти этой стезей: «я не путник тот». «Печаль» (которую он прежде «нес в сердце, как птицу серую»), теперь «подлинно поет в нем», что усиливается строкой «и вся моя душа — в колоколах». «Лавину в горах» следует приравнять к «таинственным высотам» (она повторяет образ «снежного кома»), а все

холодное, ледяное и каменное до сих пор означало вечность, бездну и потустороннее. Как пишет Лекманов, «осознав, что даже творчество, даже “музыка от бездны не спасет” (“Пешеход”», лирический герой <...> стремится покинуть свои прежние пути, к этой бездне ведущие» [Лекманов 2006: 87]. В этом стихотворении три восклицательных знака, это предел эмоциональности для уже разобранных стихотворений.

13. «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912)

Подтекст этого стихотворения — записка доктора Антона Дитриха о душевной болезни К. Н. Батюшкова, опубликованная по-немецки в первом томе батюшковских «Сочинений»:

Он принадлежит исключительно великой, всеобъемлющей природе, поэтому ему ненавистно почти все, что напоминает обывательские правила и порядок. Поэтому он спрашивал сам себя несколько раз во время путешествия, глядя на меня с насмешливой улыбкой и делая рукой движение, как будто бы он достает часы из кармана: «Который час?» — и сам отвечал себе: «Вечность». Поэтому он с неудовольствием смотрел, как зажигают фонари, полагая, что освещать нам дорогу должны луна и звезды. Поэтому он почитал луну и солнце почти как Бога. Поэтому он утверждал, что встречается с ангелами и святыми, среди которых он особенно называл двоих: Вечность и Невинность. Его больной дух встречает повсюду вне земного мира лишь мирные и возвышающие душу зрелища, а внутри него — ничего, кроме противоречий и враждебных противоположностей, которые его озлобляют [Дитрих].

Мусатов считает, что

главная тема этого стихотворения — «безумие» поэта, вытолкнутого из времени в «вечность». Главной, определяющей ценностью здесь предстает пространство, в котором место луны занимает циферблат, и царят день, а не ночь, трезвость, а не «безумие» <...> Мандельштам и тут лишь стремился отодвинуть опасную «вечность» на безопасное расстояние. Звезды оказывались «слабыми» и переводились в ряд нейтральных «предметов», которые можно «осязать» [Мусатов 2000: 90-91].

Л. Гинзбург сообщает предысторию текста:

Мандельштам уже после основания «Цеха поэтов» еще упорствовал в символистической ереси. Потом сдался. Гумилев рассказывал своим студийцам: однажды вечером, когда они компанией провожали Ахматову на Царскосельский вокзал, Мандельштам, указывая на освещенный циферблат часового магазина, прочитал стихотворение <«Нет, не луна а светлый циферблат» — А.С.> Строки эти были литературным покаянием Мандельштама [Гинзбург 2002: 20-21].

Уже отмеченная нами в стихотворении «Пешеход» переориентация героя с небесных, слабо-осязаемых ценностей на земные и вещественные прогрессирует. В «Раковине» он просил ночь «связать» его с «огромным колоколом зыбей», теперь же дискредитирует луну, прежде воспетую. Разительно меняется образ вечности. Он и прежде имел черты двойственные («стекла вечности», «вечности мороз в ледяных алмазах», «вечность бьет на каменных часах»), но теперь сам помысел о вечности оказывается «спесью» душевно невменяемого поэта. Лекманов называет этот текст «переломным» в композиции сборника:

Лирический герой этого — переломного — стихотворения «Камня» (1913) — оно и напечатано-то на центральном развороте книги — не задирает голову слишком высоко, предпочитая сияние «светлого циферблата» сиянию луны. Да и «звезды» отсвечивают в стихотворении «Нет, не луна, а светлый циферблат...» новой «акмеистической» семантикой, они воспринимаются как нечто «свое», «домашнее» — до звезд, что называется, рукой подать («Что слабых звезд я осязаю млечность»). Так Мандельштам обживает, приближает к себе и приручает чуждое доселе пространство [Лекманов 2006: 87-88].

Мотив света, прежде ассоциирующийся с рождением («Silentium», «Невыразимая печаль...») и жизнью («Медлительнее снежный улей...») теперь присваивается циферблату, что подчеркивает новую ориентацию на земное, временное и преходящее.

14. «Я ненавижу свет...» (1912)

Это третий (после «Отчего душа — так певуча» и «Сегодня дурной день») и последний в сборнике текст, написанный неклассическим размером, в данном случае — 3-иктным логоздом. Он затрагивает общую для трех текстов тему смерти: «или свой путь и срок / я исчерпав, вернусь», но уже далеко не в тех отчаянно-безнадежных тонах, как прежде. С другой стороны, в этом стихотворении содержится множество других образов / мотивов, отсылающих к предшествующим текстам. С первых строк мы видим развертывание образа «слабых звезд», которые теперь наделены эпитетом «однообразные». Их свет вызывает у героя ненависть, очевидно, не только своей неизменностью, но и бесконечной отдаленностью (отсюда и необходимость эпатажно «осязать их млечность»).

Герой обращается к своему «давнему бреду» — «росту стрельчатой башни». Чтобы лучше понять этот образ, приведем цитату из программной статьи Мандельштама «Утро акмеизма»: «Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» [Мандельштам 2010-2: 25]. Этот образ раскрывается во второй строфе: «Кружевом камень будь, / И паутиной стань: / Неба

пустую грудь / Тонкой иглою рань». Почему «камень» должен стать «кружевом»? В той же статье Мандельштам поясняет:

...камень Тютчева, что, «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. <...> Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания [Мандельштам 2010-2: 25].

Камень был прежде «жесткой» сценой для «пляшущего удава» и приравнялся «гробовым плитам». Теперь он стал материалом для обработки, символизируя собой такой же материал, как обыденное слово, превращаемое поэтом в «кружево» и наполняемое воздушным (духовным) содержанием. Лекманов подчеркивает важность мотива «кружева» для композиции книги в целом:

Двадцать три стихотворения первой мандельштамовской книги сцеплены друг с другом ключевыми мотивами подобно тому, как волокна шерсти сцеплены узелками, превращающими эти разрозненные нити в кружево, подобно тому, как соединялись в сознании Мандельштама ребенка вещи из кабинета отца: «<...> смесь его обстановки, подбор предметов соединялись в моем сознании крепкой вязкой» [Лекманов 2009: 68].

Кружево — это узорчатое, сетчатое плетеное изделие из ниток. Образы «кружева» и «паутины» отсылают нас к первому стихотворению, где «дыхание» и «тепло» героя, ложась на «стекла вечности», «запечатлевают» на них «узор», кружево, паутину, которая сравнивается с камнем, который одновременно есть и материал для постройки башни, колокольни (земной аналог «колокола зыбей»), призванной ранить пустую грудь неба, и слово поэта, отвечающее «певучести души». Слово — это и в прямом смысле дыхание, поскольку звук — колебания воздуха, создаваемые речевым аппаратом.

В третьей строфе видна отсылка к стихотворению «Раковина» («ты оценишь ненужной раковины ложь» и др.): «Будет и мой черед — чую размах крыла». Теперь интонации героя стали тверже и увереннее, но он сомневается, сможет ли он, действительно, ранить «неба пустую грудь», и «куда уйдет мысли живой стрела?».

Образ стрелы до сих пор эксплицитно встречался лишь однажды («Сегодня дурной день...») в словосочетании «стрел звон». Теперь он оказывается семантическим узлом, который отсылает к «мыслям» и «стреле готической колокольни», но также и к «светлому циферблату», поскольку на нем есть *стрелки*, подготавливая нас к мотиву времени: «Или свой путь и срок / Я исчерпав, вернусь».

Что может помешать герою исполнить свое предназначение? — отсутствие любви:

«там — я любить не мог, здесь — я любить боюсь...». Эти строчки отсылают нас прямо к «Silentium», где впервые была затронута тема любви и помогают понять, где находится это «там» — в до-бытийном мире, где «все живое» связано «ненарушаемой связью» и «слито с первоосновой жизни». Мотив любви не только подтверждает наши прежние догадки о его присутствии в других текстах, но и получает новую объяснительную силу: без любви нет творчества. Ср. связанные мотивом страха строчки: «Я чувствую непобедимый страх / В присутствии таинственных высот...» и «Здесь я любить боюсь...». Любовь — тоже «таинственная высота», дающая творческую силу, на которую, рано или поздно, придется подняться.

15. Казино (Май, 1912)

Прежде чем мы продолжим описание системы мотивных корреспонденций, процитируем блестящий разбор О. А. Лекманова:

Как в хрестоматийной лермонтовской «Родине», в этом стихотворении первая половина противопоставлена второй через союз «но» и конструкцию «Я не поклонник...» — «Но я люблю...». Один и тот же пейзаж увиден здесь дважды. Абстрактная «природа», расплывающаяся в «серое пятно» (2-я строка), противопоставлена конкретным реалиям приморского казино, слитым в богатую цветовую гамму (зеленый, алый, сверкающе-серебристый — финальные строки). Абстрактная «душа», висящая над «бездною проклятой» (8-я строка), предстает во второй половине стихотворения милой сердцу поэта «чайкою крылатой» (14-я строка), а символическое «бездыханное полотно» (7-я строка) — обыденной «скатертью измятой» (11-я строка). Горизонталь (10-я строка) противопоставлена вертикали (5-6-е строки); ширина — «вышине» и «глубине»: границы окна отсекают от «широкого окна» невидимое и неведомое «морское дно» и укрытое тучами небо (верх и низ, рай и ад, высь и бездну). Строки из второй половины сонета «Казино» уместно будет сопоставить со следующим фрагментом из письма юного Мандельштама Вячеславу Иванову из Монтре, отправленного 13 августа 1909 года: «...Я наблюдаю странный контраст: священная тишина санатории, прерываемая обеденным гонгом, — и вечерняя рулетка в казино: faites vos jeux, messieurs! — remarquez, messieurs! rien ne va plus! <...> — восклицания croupiers — полные символического ужаса. У меня странный вкус: я люблю электрические блики на поверхности Лимана, почтительных лакеев, бесшумный полет лифта, мраморный вестибюль hotels и англичанок, играющих Моцарта с двумя-тремя официальными слушателями в полутемном салоне. Я люблю буржуазный, европейский комфорт и привязан к нему не только физически, но и сентиментально. Может быть, в этом виновато мое слабое здоровье? Но я никогда не спрашиваю себя, хорошо ли это» [Лекманов 2009: 57-58].

Сонетной формой этот текст отсылает нас к «Пешеходу», что поддерживается и

перекрестными образами, например образом души, которой угрожает бездна: «И, бездыханная, как полотно, / Душа висит над бездною проклятой» (ср. в «Пешеходе»: «Над пропастью, на гнущихся мостках»; «И вся моя душа — в колоколах — / Но музыка от бездны не спасет!»).

Мотив радости в первой строке («Я не поклонник радости предвзятой») отсылает нас к «Дыханию» («За радость тихую дышать и жить...») и переосмысляет его в ключе нового мировосприятия героя: он не питает восторга перед априори «прекрасными» вещами, и на этом основывает свой отказ неизменно восхищаться природой: если она — «серое пятно», ей можно предпочесть простые человеческие радости.

«Серое пятно» природы напоминает строчку: «Осенний сумрак — ржавое железо». Но герой воздерживается от резкой оценочности. Мотив опьянения отсылает к «Невыразимой печали...» и «Медлительнее снежный улей...»: эта связь закрепляется образами интерьера с окном, хрусталем («Когда, как роза, в хрустале вино»), игрой света, мотивами ткани (хотя это «измятая скатерть», а не «бирюзовая вуаль») и мая / лета (здесь мотив «мая» содержится в датировке текста).

Мотив полотна («бездыханная, как полотно, душа») присутствует и во внешнем пространстве, но это только в плане сравнения, в котором важен пропущенный элемент бледности, близкий к состоянию природы — «серого пятна» (есть выражение «бледный как полотно», подразумевающее и нехватку жизненных сил). Набор образов сохраняется, но их эмоционально-оценочная составляющая корректируется.

Ветер раньше являлся ответственной за творческий дар силой (Аквилон, ветер Орфея, «черный ветер»), теперь он участвует в движении без движения — «играет косматой тучей» (которая прежде «густым туманом клубилась» или окутывала «отуманенную колокольню»). Образ моря (ср. «Silentium», «Раковина») тоже снижается. Это уже не порождающая Афродиту «мировая пучина», а инструментальный (судоходный) или эстетический (любование зеленоватой водой) объект. Новое видение не перечеркивает все сказанное прежде («душа» еще «висит над бездною проклятой»), но просто герой осознанно концентрирует внимание в другом направлении, потому что потусторонняя «музыка от бездны не спасет».

В предыдущем тексте мы отметили мотив любви, которая нужна герою и вызывает его страх. В «Казино» граница между 8-стишием и 6-стишием отмечена словами: «Но я люблю...», и далее подробно варьируется стихотворение «Невыразимая печаль...». Цветы конкретизируются — это розы (символ любви). И завершается 6-стишие строкой с предикатом «люблю», усиленным восклицательным знаком.

16. Царское село (1912)

Устав от «давнего бреда», герой решает сменить обстановку:

Действие следующих шести стихотворений «Камня» (1913) перенесено в Петербург — освоение столицы начинается с подступов к ее окрестностям, которые одновременно воспринимаются как центр «придворной» жизни <...> Как и в предыдущем стихотворении книги, «Казино», опьянение в этом стихотворении помогает полнее ощутить «краски жизни небогатой» [Лекманов 2006: 89].

Впервые лирический герой оказывается не наедине с самим собой (своей «печалью», воображаемым «путником» или героиней, с которой не происходит взаимодействия), а в компании, к которой он и обращается: «Поедем в Царское Село!». Обращению к внешнему миру сопутствовали и биографические события, в частности, вхождение Мандельштама в «Цех поэтов»:

Судя по всему, Мандельштам влекла в «Цех» в той же степени жажда услышать квалифицированное мнение о своих стихах, сколь и царившая на «цеховых» встречах дружеская атмосфера <...> Пушкинский лицей, которым не стало для Мандельштама Тенишевское училище, в какой-то мере воплотился в «Цехе поэтов». А это придало молодому стихотворцу чувство уверенности в себе <...> Неудивительно, что в три предвоенных года создавались едва ли не самые жизнеутверждающие мандельштамовские стихотворения [Лекманов 2009: 56].

Мотив опьянения, отмеченный Лекмановым, стоит в одном ряду с мотивом ветра (ветрености), также присутствующий в предыдущем тексте («играет ветер тучею косматой»). Но теперь этот уже сниженный «ветер» становится качеством героя и его спутника(-ов). Снег из «снежного улья» (он же «вечности мороз») превращается в «клячьи ваты», облепившие ветви деревьев.

Несколько пустынный «широкий вид в туманное окно» начинает упорядочиваться и застраиваться «казармами, парками и дворцами», «одноэтажными домами» и «стеклянным павильоном» вокзала, а в окружающий мир попадают живые люди, которые называются прямо: уланы, однодумы-генералы, князь, свита, фрейлина. «Стекла вечности» заменяет «стеклянный павильон». Крик, прежде зловещий, принадлежавший «вещим воронам» («Сегодня дурной день...»), теперь принадлежит воинскому командиру и вместо смерти предвещает здоровье, как и глагол «грянуть»: «И грянут “здравия” раскаты» (ср.: «И яростный гимн грянь — / Бунтующих тайн медь!»). Иные «разьедающие» звуки («железа визг и ветра темный стон», «осенний сумрак — ржавое

железо скрипит») превращаются в уютный «свист паровоза».

От потустороннего остается только «тайный страх» (ср.: «Я чувствую непобедимый страх / В присутствии таинственных высот»), который «внушает карета с мощами фрейлины седой». «Царство этикета» напоминает мир «Невыразимой печали...», но уже без печали, а скорее с сарказмом («седая фрейлина» — парафраз оксюморона «старая дева»). Героиня не пробуждается к жизни, а скорее близится к ее концу. «Паровоз» и «карета» наряду с кораблем из предыдущего текста функционально близки ладье Харона, поскольку «стеклянный павильон» все же напоминают о «стеклах вечности».

Герой еще не окончательно расстался с «перезвонком туманных дум», но преобладают в его сознании оптимизм и даже ирония («однодумы-генералы» и пр.).

17. Золотой (1912)

Предыдущий текст был построен как дескриптивный, это стихотворение строится на фабульной основе: поэт, все состояние которого — «золото» звезд (ср. мотив «богатств Креза» в «Змее»), спускается в кабачок, чтобы поесть, расплатившись своим поэтическим богатством. Обреченная на неудачу попытка демонстрирует автоиронию и вызывает сочувствие к поэту.

«Сырой осенний воздух» и «смятение и тоска» напоминают о стихотворениях «Скудный луч холодной мерою» и «Змей». Там герой тосковал из-за «перезвона туманных дум» и «лезвия тоски Господней». В данном случае герой тоскует по ужину. Локально это Петербург, на что указывает и «желтый туман» (отсылающий к произведениям Гоголя и Достоевского), и тема кабака, напоминающая о «ресторанной» лирике Блока (в «Змее» уже была аллюзия на «Незнакомку» Блока: «Я не хочу души своей излучин...»). Звезды из «слабых», «однообразных» и «млечных» превратились в метафору денег как символа мира низкого и пошлого (а ночное небо превращается в «темный кошелек»).

Поэт, попавший в «ресторан», напоминает гоголевских персонажей, попавших в обитель чертовщины, где происходят вещи одновременно естественные и мистические. «Японцы» служат и аллюзией на «пьяниц с глазами кроликов» Блока, и представителями «запредельной» и враждебной культуры. В «мелких чиновниках» также угадываются гоголевские персонажи, а тема «золотого» может быть отсылкой к «Портрету» (ср.: «В нем были червонцы, все до одного новые, жаркие, как огонь» [Гоголь: 325]).

Мотив опьянения в этом тексте приобретает отрицательную коннотацию («что мне делать с пьяною оравой?»). Сам герой остается трезвым, и его обращение к человеку за

прилавком с просьбой «разменять золотой» остается без ответа, что имеет двойную интерпретацию: поэт не может найти контакта с «бесовским» контингентом, а для служащего, конечно, он сам выглядит как безумец (настоящих денег у поэта нет).

Чем абстрактнее «золото» поэта, тем конкретнее он его трактует: «Только мне бумажек не давайте, — / Трехрублевок я не выношу!». Поэту не на что поесть, поэтому он не заказывает еду, а сосредоточен на получении живой «сдачи» со своего поэтического «золотого». Ирония в том, что герой оказывается неспособен разменять свой «талант» и оказаться одним из «пьяной оравы», как бы он сам этого ни хотел.

Упоминание Бога, третье в сборнике («Как попал сюда я, Боже мой?») уже не может восприниматься только как междометие и, очевидно, мотивировано окружающей «бесовской» средой. В рамках макросюжета книги этот текст можно рассматривать, как продолжение путешествия героя «с небес на землю» и дальше — в подземелье, которое его не принимает.

18. Старик (1913)

Стихотворение «Старик» естественным образом продолжает тему предшествующего стихотворения, изображая колоритного старика, которому удалось разменять свой «золотой» в кабаке. Ночь сменяется ранним утром, и живописный старик, один из участников «пьяной оравы», отправляется домой.

На этот раз кабацк украшен возвышающими сравнениями. Выступление ресторанной певицы сравнивается с «пением сирены» (античные русалки, соблазняющие моряков, корабли которых разбивались о скалы и тонули), за которым следует выступление старика — кабацкого мудреца и поэта (Верлена / Сократа). Путь старика заключен между двумя точками: от ресторанной «сирены» он поднимается (или спускается) к сварливой жене (намек на Ксантиппу — жену Сократа, не понимавшую его витания в философских «облаках»; здесь кабацк — аналог философского кружка). Возможно и другое толкование: пение сирены «в седьмом часу утра» — рабочий гудок, оповещающий о начале и/или конце смены на заводе, пародийно подсвечивающий «вахту», которую несет в кабаке старик. Стих «теперь твоя пора!» подсказывает нам, что подобное утреннее путешествие для старика не в новинку.

В его глазах — «лукавый или детский зеленый огонек». «Лукавость» и «турецкий платок» показывают принадлежность старика к чертовщине (подвального ресторана), с другой стороны, «узорчатый платок» отсылает к «кружеву камня», «бирюзовой вуали» и «ризе» ночи, т.е. образам, связанным с высоким (жизнь, искусство, любовь).

Мандельштам все время играет с отношением читателя к старику, наделяя его противоположными характеристиками: то «он богохульствует, бормочет несвязные слова», то «он исповедоваться хочет», однако «согрешив сперва». Цветущий «как радуга», «подбитый в недрах ночи глаз» по своей многоцветности-многоаспектности дублирует общую характеристику старика. А «недра ночи» напоминают «пучину мировую» из текста «Раковина», условной героиней которого также была ночь.

Неясность вносит и оппозиция «рабочий или мот». Слова он «соблюдает день субботний» следует понимать как ироническую метафору (старик проводит время как Бог на седьмой день творения). Он мудрец, похожий на Верлена, который в свою очередь похож на Сократа, которого в ярости встречает суровая жена, отчитывает «руганью крылатой». Стиль этого стихотворения напоминает о приемах бурлеска в варианте ироикомической поэмы (самый знаменитый русский пример — поэма «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. И. Майкова, в возвышенных гомеровских тонах живописующая события в кабаке). Отметим, что имя Сократ анаграмматически близко слову старик, в котором слышится и слово «сатир» (одно из сравнений, которое применялось и к Сократу, и к Верлену), подразумевая и элемент внешней бесовщины.

19. Петербургские строфы (Январь, 1913)

Подготавливаемая в предыдущих текстах («Царское село», «Золотой», «Старик») тема Петербурга раскрывается во всей своей величественной противоречивости в стихотворении «Петербургские строфы». В первом стихе мы видим зодческую тематику, к которой Мандельштам теперь тяготеет (начиная с «Я ненавижу свет...»). «Правительственные здания» вырастают из «мутной метели», похожей на «желтый туман» (ср. «Золотой»). Город, возникающий из тумана и пропадающий в туман, напоминает нам о Гоголе и Достоевском:

А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне? [Достоевский 13: 113].

Правовед в России до 1917 — это воспитанник училища правоведения, привилегированной высшей школы для аристократической молодежи. В то же время, «шинель», которую он запахнул, ассоциируется не с артистократическим положением (статский советник), хотя и аристократы носили шинели. Мандельштаму важно актуализировать комплекс культурно-исторических мотивов, связанных с Петербургом,

осмыслить и дополнить его легенду.

Во второй строфе анжамбеман поддерживает оксюморон «*зимовать... на припеке*» : «Зимуют пароходы. На припеке / Зажглось каюты толстое стекло». Из первой строфы мы узнали, что над городом «кружилась метель», значит «на припеке» может означать либо яркое солнце (ср. у Пушкина «Мороз и солнце...»), либо особую сюрреалистическую логику поэтических ассоциаций. Возможно, «мутная метель» выступает в роли магического акта, вызывающего кристаллизованный образ Петербурга, где время сжато.

«Толстое стекло каюты», отражающее солнечный свет, — новая трактовка мотива стекла для «Камня», поскольку стекло чаще выступало в роли холодного, алмазно-ледяного образа вечности, а солнце — оказывалось признаком жизни, творчества. Здесь стекло дано в материальной ипостаси: оно защищает от холода, но одновременно и отражает свет, поскольку жизнь поддерживает не солнце, а внутреннее отопление. Стекло здесь не метафизично, а выступает как материал культуры.

Сравнение России с броненосцем задает множество образных интерпретаций: это, во-первых, отсылка к метафоре «государство — корабль» (восходящая к древним грекам) и отсылка к деятельности кораблестроителя Петра I. Сам Петербург как «окно в Европу» напоминает о «стекле каюты», которая служит синекдохой корабля. Все же «зимующие пароходы» (NB! мотив «пара») отчасти напоминают о «тепле», замерзшем «на стеклах вечности». Петербург — тоже своеобразный «узор» вечности, оставленный Россией:

стихотворение «Петербургские строфы», где ампиный Петербург выплывал из «мутной метели» как прекрасное, упорядоченное целое, как космос русско-европейской культуры <...> Как внутри здания господствует «подвижное равновесие масс», так внутренняя жизнь города держится напряжением взаимно отрицающих и взаимно уравнивающих друг друга начал: правовед и торгующие мужики, «северный сноб» Онегин и скромный пешеход Евгений, Сенат и декабристы. Все это — опознавательные признаки «тайного плана» истории, целостность которой слагается из противоположностей [Мусатов 2000: 113].

Стих «А над Невой — посольства полумира», очевидно, — реминисценция пушкинского «Все флаги в гости будут к нам». Выраженное рядом существительных сказуемое («посольства полумира, / Адмиралтейство, солнце, тишина!») подчеркивает статичность, замороженность, а значит, вечность описанной картины. Адмиралтейская игла должна быть симпатична Мандельштаму и потому, что может ранить «неба пустую грудь».

«Обуза северного сноба — / Онегина старинная тоска» перекликается с «разочарованностью» или «огорченностью» старика из предыдущего текста, с тоской героя стихотворения «Золотой» («Целый день сырой осенний воздух / Я вдыхал в

смятение и тоске») и т.д. «На площади сената» — «холодок штыка» напоминает о декабристах. Много времени прошло с тех пор: «черпали воду ялики», «морские чайки» кружили над Тучковым буяном, построенным по проекту итальянского архитектора Антонио Ринальди, где теперь «оперные мужики» торгуют сбитнем и сайками. Город продолжает стоять и остается таким же, кристаллический образ поворачивается одной из своих граней — современной — и исчезает в том же тумане, из которого вырос: «летит в туман моторов вереница».

А современный Евгений, житель Петербурга, похожий на «путника, мелькающего на выцветших листах» («Пешеход»), как и пушкинский Евгений — стыдится бедности, проклинает судьбу и — осовремененный — дышит выхлопными газами. Ряд писавших о Мандельштаме авторов, полагает, что образ Евгения автобиографически окрашен. Тем самым Мандельштам и себя вписывает в петербургский образ-миф:

Между тем Николай Чуковский предложил видеть в образе «чудака Евгения» из «Петербургских строф» автопортрет самого Мандельштама, всю жизнь бывшего «самолюбивым пешеходом». Надежда Яковлевна раздраженно возразила, что Мандельштам «слишком любил ходить пешком и любоваться миром, куда входили и машины». И все-таки следует признать, что Мандельштам объективировал в «чудаке Евгении» значительную часть собственного духовного мира. Анна Ахматова однажды заметила: «В героя “Кавказского пленника” с восторгом узнавали себя все современники Пушкина, но кто согласился бы узнать себя в Евгении “Медного всадника”. Мандельштам — узнал» [Мусатов 2000: 113-114].

20. «В душном баре иностранец...» (1913)

Стихотворение продолжает развитие мотивов Петербурга, опьянения и зодчества. Образы обрастают новыми смысловыми слоями. Подвальное помещение, отведенное под увеселительное заведение (ср. «Золотой») вновь оказывается пространством, осваиваемым героем. И, по-прежнему, это пространство остается ему чуждым, о чем сказано уже в первой строке: «В душном баре иностранец...». Такая формулировка может быть прочитана по-разному, в зависимости от того, как мы поймем слово «иностранец» — в прямом или в переносном смысле. Тем самым смысл (все же переносный) еще больше подчеркивается, акцентируя разные аспекты: а) герой смотрит на все происходящее глазами иностранца, словно впервые, не понимая смысла происходящего (прием остранения); б) поведение героя не конвенционально для данного пространства, и публика смотрит на него, как на иностранца, чужака.

Эпитет «душный» паронимически напоминает о «душе», которой он контрастно

противоположен. «Иностранец» перекликается со «стариком», который «на шею нацепил турецкий узорчатый платок» и «японцами» из текста «Золотой». Мотив опьянения развивается в негативном ключе: «уходя от тусклых пьяниц», «и гораздо лучше бреда воспаленной головы». Герой уже не стремится к ресторанному миру, кульминацией которого было стихотворение «Старик», он рвется из него. Историческое и архитектурное величие Петербурга оказываются твердой и надежной духовной опорой: «Кто, скажите, мне сознание / Виноградом замутит, / Если явь — Петра создание, / Медный всадник и гранит?». Мы помним, как герой не был уверен в реальности происходящего («Полу-явь и полу-сон»). В этом тексте действие тоже происходит незадолго до утра, но теперь это время не смуты, а ясности: «Слышу с крепости сигналы, / Замечаю, как тепло». Эти сигналы, должно быть, пушечные выстрелы с Петропавловской крепости, возвещающие о конце / начале рабочей вахты (перекличка с «пением сирены в седьмом часу утра»). «Бродяга», «вымогающий на ночлег» напоминает еще более опустившегося «старика». «Крепость» — еще и комплекс архитектурных построек, и Петропавловский собор — самое высокое здание Петербурга. «Вечности мороз» больше не страшен герою, он «замечает, как тепло». Опьянению предпочтены: «Звезды, трезвая беседа, / Ветер западный с Невы». Образы «звезд» и «ветра» теперь тоже воспринимаются как эстетические объекты, а не как «лес символов».

21. Лютеранин (1912)

Как отмечалось выше, в 1911 г. Мандельштам был крещен по лютеранскому обряду. В разбираемом стихотворении трансформация мировоззрения автора достигает кульминации в мотиве избавления от страха смерти. В стихотворении много отсылок к петербургской тематике. Мы застаем героя «на прогулке», с мотивом которой мы уже не раз сталкивались. Определение «рассеянный прохожий» отсылает нас к «чудаку Евгению» («скромному пешеходу» «Петербургских строф»). «Протестантская кирка» перекликается с образами «колокольни» («Пешеход», «Скудный луч, холодной мерою»), «стрельчатой башни» («Я ненавижу свет») и менее явно — архитектурой Петербурга. В этом образе важны две метонимические составляющие: Бог и зодчество. Обе являются способом завоевать вечность. Недаром действие происходит «в воскресенье», которое также символизирует победу над смертью.

Речь прихожан — «чужая», она «не достигает слуха», и сами они названы «иностранцами» («иностранцем» именовал себя и герой предыдущего стихотворения). Так подчеркивается разница среды героя и среды лютеран. Для них он также иностранец.

Прихожане погружены в атмосферу похорон, проводов представителя своего круга в мир иной, и потому их речь непонятна для героя. «Сияющая упряжь», «упрямо правящий в даль кучер» и «эластичный сумрак кареты» напоминают «карету с мощами фрейлины седой» («Царское село»). Отметим, что кучер едет не «вдаль», а именно «в даль», и потому звуки копыт по мостовой «отражаются глухо», словно из потустороннего мира. В «эластичном сумраке кареты», куда забились «печаль-лицемерка», мелькнула «бутоньерка осенних роз», как напоминание строчек первого стихотворения: «Я и садовник, я же и цветок, / В темнице мира я не одинок». Для «заплаканных дам» жизнь продолжается, и вуаль прячет под собой «румянец».

Кем бы ни был «покойный лютеранин», «витийствовать не надо», достаточно «приличной слезы» и «сдержанного» колокольного звона. Мы «не любим рая, не боимся ада» и потому нет среди нас «пророков» или «предтеч», и потому же похороны должны быть «легкими» и «простыми».

22. Айя-София (1912)

После приятия культуры в образе Петербурга как противовеса отвлеченному символизму, герой сосредоточивает свое внимание на более древнем архитектурном сооружении — соборе Святой Софии. Полуторатысячелетняя история этого «камня» концентрирует в себе поистине колоссальный культурный комплекс, и такой же строительский замысел. Пережив гибель народов, землетрясения, завоевания, побывав и православным храмом, и мусульманской мечетью, он стал местом, где «остановиться сулил Господь народам и царям». «Остановиться», как нам кажется, означает перестать разделять и противопоставлять себя по признакам «народность», «государство». Собор — символ объединения разных культур, эпох и богов. Его купол, «по слову очевидца», «как на цепи подвешен к небесам». Под очевидцем следует понимать Прокопия Кесарийского, описавшего собор в своих трудах: «Огромный сфероидальный купол, покоящийся на этом круглом здании, делает его исключительно прекрасным. И кажется, что он покоится не на твердом сооружении вследствие легкости строения, но золотым полушарием, спущенным с неба, прикрывает это место» [Прокопий: I, 45-46].

Собор хранит объединяющую человечество историю. И первый пример для этого подал Юстиниан, задумавший постройку. Он «похитил» из храма Эфесской Артемиды (на тот момент частично разрушенного и обкраденного) мраморные столбы, употребив их для постройки. Так смешение разных культур (первоначально — античной и христианской) было заложено в замысел храма уже в начале постройки. Отметим, что постройку храма

Артемиды финансировал лидийский царь Крез, упомянутый в стихотворении «Змей» («Что весь соблазн и все богатства Креза / Пред лезвием твоей тоски, Господь!»). Существуют сведения о заимствовании восьми зеленых мраморных колонн из храма Артемиды. Мандельштам пишет про «сто семь зеленых мраморных столбов». Возможно, он полагал, что все столбы Артемиды были похищены или, что все столбы Айя-Софии — из храма Артемиды.

«Чужие боги» перекликаются с «чужой речью» из предыдущего стихотворения не только по признаку чужой, но и по религиозной составляющей: создается множественная точка зрения. Примечательно, что Мандельштам во второй строке пишет «Господь» с большой буквы, а во второй строке второй строфы называет, *по сути, его же* «чужими богами». Теперь сложно сказать, «куда стремился строитель щедрый, когда расположил апсиды и экседры, им указав на запад и восток», но «купающийся» в огромном культурном мире храм «прекрасен».

Мотивы паруса, купания и окна — вызывают в памяти аллереорию корабля-государства / Петербурга-окна в Европу. Но Петербург еще относительно молод. Айя-София — «торжество света» в «сорок окон», «паруса» его туги от ветра крыльев «четыре архангелов». (NB! На парусах изображены серафимы, архангелы — украшают алтарную часть). «И мудрое сферическое здание народы и века переживет», как это уже неоднократно произошло и будет происходить.

В этом стихотворении Мандельштам воспроизводит, заново «строит» Собор Святой Софии и, подобно Юстиниану, объединяет в нем различные культуры. Это — его постройка, нерукотворный памятник, который «народы и века переживет»: в первых трех строфах преобладают глаголы прошедшего времени («судил Господь», «позволила Диана», «расположил строитель»), в четвертой строфе глаголы отсутствуют, сказуемые — именные (статика настоящего времени), заключительная пятая строфа устремлена в будущее.

23. Notre Dame (1912)

Приведем толкование М. Л. Гаспарова:

По-видимому, предполагается, что мы 1) знаем, что Notre Dame — это собор в Париже, и представляем по картинкам, как он выглядит, — иначе мы не поймем ничего; 2) что мы из истории помним, что он стоит на том острове Сены, где было римское поселение среди чужого галльского народа: иначе мы не поймем I строфы; 3) что мы из истории искусств знаем, что для готики характерен крестовый свод, подпертый подпружными

арками, аркбутанами: иначе мы не поймем II строфы. Кто не интересовался историей искусства, для тех напомним. В такой архитектуре, где нет арок и сводов, вся «недобрая тяжесть» постройки давит только сверху вниз — как в греческом храме. А когда в архитектуре появляются свод и купол, он не только давит на стены вниз, но и распирает их вбок: если стены не выдержат, они рухнут сразу во все стороны. Чтобы этого не произошло, в Раннем Средневековье поступали просто: строили стены очень толстыми — это был романский стиль. Но в таких стенах трудно делать большие окна, в храме было темно, некрасиво. Тогда, в Высоком Средневековье, в готическом стиле, купол стали делать не гладкий, как опрокинутая чашка, а клиньями, как сшитая тюбетейка. Это и был крестовый свод: в нем вся тяжесть купола шла по каменным швам между этими клиньями, а промежутки между швами не давили, стены под ними можно было делать тоньше и прорезать их широкими окнами с цветными стеклами. Зато там, где каменные швы с их умноженной тяжестью упирались в стены, эти места стен нужно было очень укреплять: для этого к ним снаружи пристраивали дополнительные опоры — подпружные арки, которые своей распирающей силой давили навстречу распирающей силе свода и этим поддерживали стены. Снаружи эти подпружные арки вокруг здания выглядели совсем как ребра рыбьего скелета: отсюда слово ребра в IV строфе. А каменные швы между купольными клиньями назывались нервюры: отсюда слово нервы в I строфе [Гаспаров М. 2002].

Стихотворение завершает тему зодчества и всю книгу, во многом перекликаясь с предшествующим текстом «Айя-София». «Где римский судия судил чужой народ...» напоминает «судил Господь народам и царям!». Повторяются признаки историзма, связь с античностью.

«Крестовый легкий свод» уподоблен Адаму по признаку первенства. Как от Адама начинается история человечества, так от Собора Парижской Богоматери берет начало история крестового свода и готики: «Notre Dame <...> одно из первых зданий, в архитектурном решении которого была воплощена идея крестового свода» [Мандельштам 1990: 296]. Кроме того, подчеркивается связь зодчества с божественным: то, что сотворено, через историю становится причастным небесному, вечности.

Физиологическая тематика (мышцы, нервы, ребра), умело обыгрывающая архитектурную терминологию (ср. нервюра — от фр. *nervure* — жила, прожилка — сравнивается с нервами и ребрами), актуализирует контекст первого стихотворения «Дыхание», где тело дано лирическому герою. Мотив тела, таким образом, создает органичную рамку сборника, но, если в начале оно означает тело физическое, то в конце — культурно-историческое.

Мотив леса, уже встречавшийся в сборнике («Я блуждал в игрушечной чаше», «Сеет свет в сыром лесу»), и символизировавший враждебное, опасное пространство, теперь сравнивается со «стихийным лабиринтом» (т.е. объектом рукотворным), посредством чего оказывается приручен, преодолен человеческой созидательной силой.

Мотивы «души», «дыхания» и «бездны», ключевые для большинства текстов сборника, переосмысляются в стихе «души готической рассудочная пропасть». Такое осмысление далеко от, например, «душа висит над бездною проклятой» («Казино»), теперь сама душа — оказывается бездной. И не чувственной (что было характерно герою в первых текстах), а рассудочной, или мыслящей, и неслучайно в этой же строфе мы встречаем «тростинку» (ср. «мыслящий тростник» Паскаля, тростинку Крылова, Тютчева).

Объединение в одном стихе «египетской мощи» и «робости христианства» напоминает похищение «мраморных столбов эфесской Дианы» для строительства Айя-Софии — это очередной акцент на объединении культур, включении всего сущего и бывшего в единую историческую парадигму.

«Чудовищные ребра Notre Dame» через образ грудной клетки отсылают нас к тексту «Образ твой мучительный и зыбкий» и наделяют камень способностью дышать. Это наивысшая образная концентрация в рамках сборника: камень, душа, дыхание, бог, бездна, вечность, зодчество, творчество — «всего живого ненарушаемая связь».

Notre Dame — стихотворение о храме, но это не религиозное стихотворение. Мандельштам смотрит на храм не глазами верующего, а глазами мастера, строителя, которому неважно, для какого бога он строит, а важно только, чтобы его постройка простояла прочно и долго. Это подчеркнуто в I строфе: Notre Dame — наследник трех культур: галльской (чужой народ), римской (судия), и христианской. Не культура есть часть религии, а религия — часть культуры: очень важная черта мировоззрения. И к этому ощущению, общему для всех акмеистов, Мандельштам добавляет свое личное: в своей программной статье «Утро акмеизма» он пишет: «Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически гениальным Средневековьем» [Гаспаров М. 2002].

Последняя строфа устремлена в будущее: «из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам». И когда мы читаем последний стих, то уже держим в руках сборник. Т.е. «прекрасное» уже (частично) создано или находится в процессе создания. И это «прекрасное» — сборник «Камень».

Глава 2. Мандельштам как «молодой Державин» в восприятии Марины Цветаевой

В предшествующей главе мы проанализировали мотивный состав сборника «Камень», и теперь имеем возможность перейти к рассмотрению вопроса о том, в какой степени поэзия раннего Мандельштама давала основания Марине Цветаевой для отождествления его с Державиным. Однако, прежде чем мы непосредственно перейдем к рассмотрению этого вопроса, мы должны коснуться двух смежных проблем: это восприятие Цветаевой жизни и творчества Державина и творческие отношения Цветаевой с Мандельштамом.

1. Державин в восприятии Цветаевой

Каким Цветаева представляла себе Державина? К началу XX в. уже вышло второе издание сочинений Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота [Державин 1-7], и, наверняка, это издание было в домашней библиотеке Цветаевых, поскольку И. В. Цветаев был известным филологом, просветителем, книголюбом и директором Румянцевской библиотеки. Некоторое представление об уровне знаний современников Цветаевой о жизни и творчестве Гавриила Романовича Державина можно составить по статье А. С. Архангельского «Державин, Гавриил Романович» в энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Не будем пересказывать эту статью подробно, поскольку основные сведения о Державине общеизвестны. Отметим только некоторые ее моменты, которые могли привлечь внимание Цветаевой.

Архангельский отмечает, что Державин в семилетнем возрасте был помещен в пансион немца Розе в Оренбурге и за четыре года в пансионе «научился довольно порядочно немецкому языку» [Архангельский: 462]. Позднее Державин с увлечением читал таких немецких поэтов, как Г. фон Клейст, Ф. Гагедорн, Х. Ф. Геллерт, А. Галлер, Ф. Г. Клопшток. Эти факты могли быть интересны Цветаевой, которая также с детства знала немецкий, сочиняла на этом языке стихи и почти всегда выше всего ставила именно немецкую поэзию (что отчасти объясняется немецкими корнями Цветаевой).

Внимание Цветаевой мог привлечь и эпизод из начального периода службы Державина в Петербурге. Впечатлительный и увлекающийся, будущий поэт предавался кутежам и карточным играм. Будучи в отпуске в Москве, он проиграл «присланные матерью на покупку именья» деньги в карты [Архангельский: 462], а осенью 1775 г., напротив, выиграл до 40 тыс. рублей. В этом увлечении Державина проявилась

страстность, которую Цветаева применительно к себе называла иногда «безмерностью» и считала свойственной всем поэтам (см. стихотворение «Безумье и благоразумье...» 1915 г. и цикл «Поэты» 1923 г.).

Несомненно, Цветаева обратила внимание на участие Державина в подавлении Пугачевского восстания в 1773 г. Позднее она писала:

Ни одной крупной фигуры Пушкин Пугачеву не противопоставил (а мог бы: поручика Державина, чуть не погибшего от пугачевского дротика; Суворова, целую ночь стерегущего пленного Пугачева) [Цветаева 5: 512].

Архангельский отмечает, что во время бунта в Оренбургском имении Державина две недели стояли 40 тысяч подвод, пользовавшихся его хлебом и скотом.

1778-1779 гг. становятся переломными в жизни Державина. Он сближается с кругом поэтов, в который входят Н. А. Львов, И. И. Хемницер и В. В. Капнист, а в поэзии начинает ориентироваться на Горация. В 1799 г. он создает одно из самых знаменитых своих произведений — оду «На смерть князя Мещерского» (1779). Стихотворения на смерть составляют важную часть творчества Цветаевой (они включают и поэмы). Упомянем также «некрологический» цикл эссе Цветаевой, посвященный В. Я. Брюсову, Андрею Белому, М. А. Волошину, Р. М. Рильке, Н. П. Гронскому, М. А. Кузмину, А. А. Стаховичу.

Не могло пройти мимо Цветаевой и то обстоятельство, что в творчестве позднего Державина «образы и картины» берутся «прямо из жизни, нередко из простого быта» [Архангельский: 464]. Цветаева всегда отличалась напряженным отношением к соотношению поэзии и быта: ранняя Цветаева быт поэтизировала, поздняя отрицала его как явление несовместимое с поэзией.

Несомненно, Цветаева хорошо знала и ценила оду «Фелица» (1782), адресованную Екатерине II, которая упоминается в пьесе Цветаевой «Фортуна» (1919) как «Северная Семирамида» [Цветаева 3: 396-397]. В исследовательской литературе отмечалась и актуальность для Цветаевой стихотворения Державина «Ласточка» (1792, 1794), посвященного Е. Я. Державиной [Войтехович 2008: 45].

В период правления Павла I Державин увлечен анакреонтической лирикой. В 1804 г. выходит сборник «Анакреонтических песен», отличавшихся «легким стихом, простым, иногда народным языком» [Архангельский: 467]. Этот сборник мог послужить

Цветаевой посредником между ее собственной поэзией и античной традицией [Войтехович 2008: 54, 60, 139, 235, 325].

Примечательно, что Архангельский не отмечает факт «передачи лиры» Пушкину в 1815 г. Но для Цветаевой этот эпизод был, несомненно, важен для понимания значения Державина.

Попробуем восстановить основные вехи обращения Цветаевой к Державину в своем творчестве. Заранее оговоримся, что это — предварительный набросок.

1916 Цветаева сравнивает Мандельштама с Державиным. Это говорит не только о высокой оценке Мандельштама, но и о высокой оценке Державина.

1923 Появляется рецензия Г. Струве на только что опубликованные цветаевские сборники «Ремесло» и «Психея». В цветаевской «поэтической родословной» критик видит и Державина (рядом с Тютчевым, Блоком и Эренбургom). В письме от 30 июня того же года Цветаева признается автору рецензии: «Ваше гаданье правильно: <...> *очень* люблю Державина» [Цветаева 6: 639].

1926 Пастернак присылает Цветаевой анкету для будущего биобиблиографического словаря. В анкете есть пункт «Любимые писатели». Из русских поэтов-классиков Цветаева выделяет как актуальных для нее в настоящее время Некрасова и Державина. Тех же авторов в статье «Поэты и Россия» отметил и Святополк-Мирский в первом номере журнала «Версты», издаваемом С. Я. Эфроном (мужем Цветаевой). Русские поэты, по его мнению, «снова стали чувствилищем народной души, в которой события совершаются раньше чем в мире событий гражданских», и подобной способностью «сочувствовать общей жизни» обладали, по его мнению, Державин и Некрасов — «самые близкие нам теперь поэты» [Мирский 1926]. С «державинским» началом связаны «мажорная, восходящая тональность» и гражданская «сверх-человечность», которая «воскресла в поэзии Гумилева, Маяковского, Пастернака, Марины Цветаевой» [Мирский 1926]. В марте того же года на мемуарную книгу Мандельштама «Шум времени» Цветаева написала разгромный отзыв («Мой ответ Осипу Мандельштаму»), в котором привела анекдот:

Девочка трех лет, услышав впервые живого поэта, спросила мать: «Это Бог говорит?» <...> От Державина до Маяковского (а не плохое соседство!) — поэзия — язык богов. Боги не говорят, за них говорят поэты [Цветаева 5: 305].

1934 Погиб молодой поэт и близкий друг Цветаевой Н. П. Гронский. Посмертно вышла его поэма «Белла Донна». На выход поэмы Цветаева откликнулась статьей «Поэт-

альпинист», в которой связала поэтическую генеалогию Гронского с Державиным. Она посвятила Гронскому ряд стихотворений (большая их часть вошла в цикл «Надгробие»), в которых исследователями также рассматривались державинские подтексты [Ельницкая 1990: 345]. В том же году в статье «Цветаева» (1934) Ю. П. Иваск пишет:

Поэзия Цветаевой — отталкивается от XVIII в. В ее поэзии живут традиции, назовем условно, державинско-шишковской школы декламативной поэзии архаистов. Вот формула одной из главных задач этой школы: <...> «Уметь в высоком слоге помещать низкие слова и мысли... не унижая ими слога и сохраняя всю важность оногo». «Эти строки», пишет Цветаева, «я ощущаю эпиграфом к своему творчеству». Державинско-шишковская языковая традиция идет через Тютчева, мимоходом задевает, напр., Кузмина, Мандельштама и, наконец, продолжается Цветаевой [Иваск 1934: 61-66].

1940 Цветаева пишет О. А. Мочаловой 8 декабря:

Мне до зарезу нужен полный Державин, — хотите взамен моё нефритовое кольцо (жука), оно — счастливое и в нём вся мудрость Китая. Или — на что бы Вы, вообще, обменялись? <...> Я бы Вам не предлагала, если бы Вы *очень* его любили, а я его — *очень* люблю [Цветаева 7: 698].

Обмен совершился при следующей встрече Цветаевой и Мочаловой.

Оценочная сторона отношения Цветаевой к Державину представляется ясной: Державин любим и почитаем Цветаевой. Но что именно ей нравилось, каким ей представлялся поэт? В 1926 г. в отзыве на «Шум времени» Цветаева пишет, что поэзия Державина — «язык богов», но это специфично не только для Державина, а для ряда поэтов (в который Цветаева вводит и Маяковского), и даже для поэзии как таковой. Однако то, что Цветаева начала ряд именно Державиным (а не Ломоносовым, например) связано, вероятно, с тем, что именно он прославился одой «Бог» (1784). В эссе «Поэт-альпинист» (1934) Цветаева помещает Державина в категорию «природных явлений»:

Державин, за отдаленностью времен, как Гомер, как Микеланджело, — уже почти стихия, такой же первоисточник, как природа, то же, что гора или воспетый им водопад, — меньше поэт, чем водопад, и это самое большое, что можно сказать о поэте [Цветаева 5: 440].

На основании признака «отдаленности времен» Цветаева объединяет имена Гомера, Микеланджело и Державина, но «отдаленность» колеблется здесь от столетия до нескольких тысячелетий. Очевидно, что подспудно эти имена объединяются иными признаками, хотя и признак «архаичности» им также присущ. Этот признак делает для

Цветаевой легитимным разговор о «влияниях», которого она с юности старалась избегать: «Литературных влияний не знаю, знаю человеческие» [Цветаева 4: 623].

Отметим, что в процитированном пассаже Цветаева отсылает читателя и к знаменитой оде Державина «Водопад» (1794). Гидронимическая образность оказывается важной:

Мы сразу знаем, что все будет хорошо, что — откуда бы ни шла эта речь и куда бы ни вела — выведет! <...> В ком, в какой такой же реке, мне уже так просторно и надежно плылось и покоилось? И молниеносной подачей памяти — Державин! [Цветаева 5: 439].

Возможно, она вдохновлялась обилием и значимостью гидронимических мотивов в поэзии Державина: в стихотворениях «Река времен...» (знаменитая «грифельная ода»), в «Памятнике», в самоопределении «певец Званки» и пр. Гидронимическая образность заставляют вспомнить и особенности державинской поэтической речи: протяженность его текстов и составляющих их синтаксических единиц.

Ключевые слова в разговоре Цветаевой о Державине («стихия», «первоисточник», «природа», «гора», «водопад», «река») приближают нас к характеристике, которую Цветаева косвенно дала Державину в эссе «Мой ответ Осипу Мандельштаму». Все эти образы подчеркивают причастность Державина к «природному и / или божественному», высокому. Повторяется формула описания поэта как пророка, устами которого говорит высшая сила: «Поскольку поэт причастен стихии, <...> она говорит — его ртом. Водопад, пробушевавший Державиным» [Цветаева 5: 454].

2. Мандельштам в восприятии Цветаевой

Восприятие Цветаевой Мандельштама можно описать в трех связанных между собой аспектах: личное общение, чтение текстов Мандельштама и чтение текстов о Мандельштаме (устная сфера может восстанавливаться только гипотетически). Отражение этого восприятия тоже многообразно: Цветаева непосредственно общается с Мандельштамом; пишет тексты, обращенные к нему и / или посвященные ему, его произведениям; ее творчество испытывает определенное влияние Мандельштама даже в тех случаях, когда оно не связано с Мандельштамом адресно или на уровне основной темы (влияние стиля и поэтики; интертекстуальные следы знакомства с поэзией Мандельштама). Все это разнообразие уровней восприятия и отражения образа Мандельштама можно описать в трех основных планах: а) история общения с Мандельштамом, б) образ Мандельштама, в) влияние Мандельштама.

Биографический аспект предполагает описание хронологической канвы контактов двух поэтов и может включать достоверные факты знакомства Цветаевой с текстами Мандельштама или о нем. Эксплицитный образ явствует из стихотворений и прозаических произведений, обращенных к поэту («Мой ответ Осипу Мандельштаму», «История одного посвящения»). Третий аспект — наиболее спорный и требует тщательного и тонкого анализа, к которому мы пока не готовы. Однако исследователи находят у Цветаевой следы мандельштамовского влияния — реминисценции, аллюзии или цитаты — и за пределами текстов, к нему обращенных (например, аллюзия на «Шум времени» встречается в стихотворении «О поэте не подумал...» 1934 г.). Обратимся к истории знакомства Цветаевой с Мандельштамом.

1915 Первая встреча поэтов произошла летом в Коктебеле. Цветаева приехала туда месяцем раньше Мандельштама с дочерью Ариадной и поэтессой С. Я. Парнок [Саакянц 1997: 75]. Из Москвы она выехала 26 мая. По сообщению А. А. Саакянц, Мандельштам приезжает в Коктебель 30 июня, поселяется в пансионе Е. О. Волошиной и знакомится с Анастасией и Мариной Цветаевыми [Мандельштам 1990: 368]. В «Истории одного посвящения» (1931) Цветаева позднее напишет:

А с Мандельштамом мы впервые встретились летом 1915 года в том же Коктебеле <...> Я шла к морю, он с моря. В калитке Волошинского сада — разминулись [Цветаева 4: 150].

В действительности, общение поэтов было более продолжительным и содержательным, о чем можно судить по письму Е. О. Волошиной к Л. Я. Эфрон, в котором она сообщает: «Со вчерашнего дня к нам присоединился еще один поэт Мандельштам. У нас весело, много разговоров, стихи, декламации» [Саакянц 1997: 76]. Саакянц отмечает, что Мандельштам приехал в Коктебель 30 июня, из чего можно заключить, что письмо Волошиной было написано 1 июля. Д. Л. Бургин в своей монографии «София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо» также приводит это письмо, однако датирует его иначе: «Письмо Волошиной к Лиле Эфрон от июня 1915 г. (копия предоставлена мне Е.Б. Коркиной)» [Бургин]. Точную дату письма Волошиной нам установить не удалось.

Бургин отмечает, что приехавший Мандельштам влюбляется в Цветаеву, что приводит к усложнению и без того непростых отношений в Коктебеле. Она приводит отрывок из письма Е. Я. Парнок (Тараховской):

«О. Мандельштам очень любил стихи Марины Цветаевой и не любил стихов моей сестры», — вспоминает сестра Парнок Е.Я. Тараховская. «Однажды мы разыграли его, прочитав

стихи моей сестры, выдали их за стихи Марины Цветаевой. Он неистово стал расхваливать стихи моей сестры. Когда розыгрыш был раскрыт, он долго на всех нас злился» [Бургин].

Бургин относит этот эпизод к лету 1915 г. О. А. Лекманов относит это же свидетельство к следующему году:

...именно Мандельштаму в первых числах 1916 года было суждено вытеснить Софию Парнок из сердца и стихов Марины Цветаевой. Шутки на эту тему процветали в кругу Волошина. Из коктебельских воспоминаний Елизаветы Тараховской: «О. Мандельштам очень любил стихи Марины Цветаевой <...>» [Лекманов 2009: 89-91].

Полагаем, что датировка Лекманова вероятнее, поскольку близкие отношения Цветаевой и Мандельштама были позже, на что указывала и сестра Цветаевой Анастасия.

22 июля 1915 г. Цветаева и С. Я. Парнок оставляют Коктебель и отправляются в Малороссию. Мандельштам остается и довольно близко сходитя с Анастасией Цветаевой, о чем она сообщает в своих воспоминаниях:

Когда началось мое знакомство с Осипом Эмильевичем и его братом Александром, Марины уже не было в Коктебеле, ее дружба с Осипом Мандельштамом была позже. <...> Все чаще просили мы Осипа Эмильевича прочесть любимые нам стихи «Бессонница. Гомер...». Крутые изгибы его голоса, почти скульптурные, восхищали слух. Видимо, он любил эти стихи, он читал их почти самозабвенно — позабыв нас... [АЦ 1: 419-420].

Заметим, что и М. И. Цветаева любила это стихотворение, о чем писала в «Истории одного посвящения» [Цветаева 4: 156]. А. Цветаева отмечает болезненность Мандельштама, запрещенные ему вследствие этого обеды в береговой кофейне «Бубны» и свою заботу о нем: «Осип стал в смысле каш и спиртовок моим вторым сыном» [АЦ 1: 420]. Вероятно, поведение Мандельштама, его образ до и после отъезда Марины Цветаевой не слишком разнились. И потому представляет интерес следующая его характеристика, данная А. И. Цветаевой:

Осип был величаво-шутлив, свысока любезен — и всегда на краю обиды, так как никакая заботливость не казалась ему достаточной и достаточно почтительно выражаемой. Он легко раздражался. И, великолепно читая по просьбе стихи, пуская, как орла, свой горделивый голос, даря слушателям (казавшуюся многим вычурной) ритмическую струю гипнотически повелительной интонации, он к нам снисходил, не веря нашему пониманию, и похвале внимал — свысока [АЦ 1: 420].

Когда до Коктебеля дошли слухи о случаях холеры, Мандельштам «в возбужденном состоянии настаивал на том, чтобы ехать тотчас же, к вечеру или завтра утром, в Москву, за Москву, в Финляндию» [АЦ 1: 421]. Брат поэта Александр Мандельштам и Елизавета Парнок не разделяли его тревоги, предлагали дождаться более определенных известий и стыдили Мандельштама «за трусость». Мандельштам же

был в состоянии <...> подавленном, тревожном и требовательном, у него все время падал голос, и он не обращал на нас никакого внимания. Он хотел ехать во что бы то ни стало, и если мы не поедem, поедет один <...> «Да, я должен сказать, что вы для меня не существуете теперь, а станете существовать с того мига, как мы уедем отсюда», — сказал Осип Эмилевич [АЦ 1: 422].

Впоследствии мысли об отъезде были оставлены. Когда, в конце лета, А. Цветаева отправлялась в Москву, Мандельштам провожал ее на поезд. Сам он вернулся в Петроград в сентябре. Осенью Мандельштам пишет стихи, переводы, и в конце декабря выходит второе издание «Камня» [Мандельштам 1990: 368].

1916 В конце 1915 — начале 1916 гг. Цветаева находится в Петрограде. В январе состоялась вторая встреча Цветаевой и Мандельштама, на этот раз — более содержательная. Свидетельством этой встречи служит сохранившаяся надпись на шмуцтитуле книги Мандельштама «Камень», которую он подарил Цветаевой: «Марине Цветаевой — камень-памятка. Осип Мандельштам. Петербург, 10 янв<аря> 1916» [Саакянц 1997: 82]. «Так символика камня получила еще одно значение — коктебельское, напоминая о камушках, собиравшихся в Коктебеле на память» [Мусатов 2000: 143].

Следующим днем датировано стихотворение Мандельштама «Зверинец» (11 января 1916 г.), в котором Саакянц увидела

переключку со стихотворением Цветаевой 1915 года «Я знаю правду! Все прежние правды — прочь!..», с его трагическим финалом: «И под землею скоро уснем мы все, Кто на земле не давали уснуть друг другу». У Мандельштама: «Мы научились умирать, Но разве этого хотели?» [Саакянц 1997: 82].

Действительно, стихотворение Мандельштама, по свидетельству самой Цветаевой, создавалось не без ее участия:

Я, робко: — О<сип> Э<милевич>, а волы и ягнята — не плодятся!

М<андельшта>м, агрессивно: — Почему?

Я: — Не знаю, только достоверно знаю, что не плодятся.

Мандельштам: — Жаль [Цветаева 5: 690].

Речь идет о стихах, которые в окончательном виде приняли следующий вид:

Пока ягнята и волю

На тучных пастбищах водились. [Мандельштам 1: 108].

Едва ли цветаевское стихотворение можно рассматривать как подтекст к стихотворению Мандельштама, но можно согласиться с исследовательницей, что эти тексты нечто объединяет. На наш взгляд, это — антивоенная тенденция. Ср.

У Цветаевой:

Я знаю правду! Все прежние правды — прочь!

Не надо людям с людьми на земле бороться. [Цветаева 1: 245].

У Мандельштама:

Отверженное слово «мир»

В начале оскорбленной эры... [Мандельштам 1: 108-109].

20 января 1916 г. Цветаева возвращается в Москву. Следом за ней едет Мандельштам. Пять лет спустя, в письме к М. А. Кузьмину Цветаева вспоминала об этом так: «...не договорив со мной в Петербурге, приехал договаривать в Москву» [Цветаева 6: 210]. П. М. Нерлер отмечает, что Мандельштам «одновременно или вслед за М. Цветаевой уехал в Москву, где провел более двух недель» [Нерлер].

2-18 февраля 1916 г. Две поездки Мандельштама в Москву. По Нерлеру, на это время приходится

вторая поездка в Москву, когда М. Цветаева, по ее словам, «дарила ему Москву». <...> В этот приезд он вторично посетил Вяч. Иванова. Приезды и отъезды О.М. (или, по М. Цветаевой, «наезды и бегства») — как и обращенные к ней стихи — продолжались до июня [Нерлер].

В дневниковой записи С. П. Каблукова за 7 февраля 1916 г. находим уточняющий факт:

Сегалов уехал сегодня в 8 ч. вечера в Москву с моими поручениями. Перед этим он обедал у меня, вместе с Мандельштамом, вернувшимся из Москвы после свидания с Вяч. Ивановым... [Мандельштам 1990: 252].

Значит, Мандельштам вернулся из Москвы не позже 7 февраля, после чего, вероятно, вновь отправился туда же.

12 февраля Цветаева пишет стихотворение «Никто ничего не отнял...». Сохранилась его авторизованная копия, датированная 1931 г. Под текстом стихотворения стоит

примечание «из Москвы в Петербург / О. Мандельштаму — М. Ц. / (NB! Я не знала, что он — *возвращается*)» [Цветаева 7: 139]. Вероятно, Цветаева писала это стихотворение как прощальное, не подозревая, что Мандельштам приедет снова. Во время одного из приездов (или еще в Петрограде) Цветаева подарила Мандельштаму кольцо — «серебряное, с печатью — Адам и Ева под деревом добра и зла» [Цветаева ЗК2: 90].

По некоторым свидетельствам, до июня приезды и отъезды Мандельштама имели систематический характер. М. Р. Сегалова хлопотала о месте для Мандельштама в каком-нибудь московском издательстве или банке. Об этих поездках она отзывалась так:

Если он так часто ездит из Москвы в Петербург и обратно, то не возьмет ли он место и там и здесь? Или он уже служит на Николаевской железной дороге? Не человек, а самолет [Мандельштам 1990: 255].

Встречи с Цветаевой оказали сильное влияние на Мандельштама. Впоследствии Н. Я. Мандельштам писала в воспоминаниях:

Дружба с Цветаевой, по-моему, сыграла огромную роль в жизни и в работе Мандельштама (для него жизнь и работа равнозначны). Это и был мост, по которому он перешел из одного периода в другой. <...> Цветаева, подарив ему свою дружбу и Москву, как-то расколдовала Мандельштама. <...> Она расковала в нем жизнелюбие и способность к спонтанной и необузданной любви, которая поразила меня с первой минуты. Я не сразу поняла, что этим я обязана именно ей, и мне жаль, что не сумела с ней подружиться. Может, она и меня научила бы безоглядности и самоотдаче, которыми владела в полную силу [Мандельштам Н. 2: 380].

По поводу этого высказывания Швейцер замечает, что Цветаева «расковала в нем <...> не только способность к любви, а и к стихам о любви» [Швейцер 2004: 98-99], о чем, в сущности пишет и Н. Я. Мандельштам, говоря о влиянии Цветаевой на «жизнь и работу» Мандельштама и переходе «из одного периода в другой».

Произошедший сдвиг уже *после* окончания романа с Цветаевой [Лекманов 2009: 91-92], отметил С. П. Каблуков, который записал в дневнике 2 января 1917 г.:

Какая-то женщина явно вошла в его жизнь. Религия и эротика сочетаются в его душе какою-то связью, мне представляющейся кошунственной. Эту связь признал и он сам, говорил, что пол особенно опасен ему, как ушедшему из еврейства, что он сам знает, что находится на опасном пути, что положение его ужасно, но сил сойти с этого пути не имеет

и даже не может заставить себя перестать сочинять стихи во время этого эротического безумия [Мандельштам 1990: 256].

Непосредственно к Цветаевой обращены только три стихотворения Мандельштама 1916 г.: «В разноголосице девического хора...», «На розвальнях, уложенных соломой...» и «Не веря воскресенья чуду...». Цветаева посвятила Мандельштаму гораздо больше стихотворений: «Никто ничего не отнял...», «Гибель от женщины. Вот знак...», «Собирая любимых в путь...», «Ты запрокидываешь голову...», «Откуда такая нежность...», «Разлетелось в серебряные дребезги...» (адресовано Мандельштаму и предположительно — Тихону Чурилину); в стихотворении «После бессонной ночи слабеет тело...» мотив Флоренции может быть реминисценцией стихотворения Мандельштама «В разноголосице девического хора...». В ряде апрельских стихов Цветаевой Мандельштам входит в собирательный образ возлюбленных, от которых лирическая героиня пытается освободиться (повторяющийся мотив птиц, отпускаемых на свободу). Лекманов отмечает:

В стихах Мандельштама и Цветаевой этого периода темы любви и Москвы причудливо наплывают друг на друга, дополняя одна — другую. «Что “Марина” — когда Москва?! “Марина” — когда Весна? О, Вы меня действительно не любите!» Этот, относящийся к весне 1916 года, свой упрек Мандельштаму вспоминала Цветаева семь лет спустя в письме к А. Бахраху. Ей хотелось, чтобы Мандельштам любил всю Весну, Москву, весь мир в ней одной, в Марине. И в кратком союзе, и в стихотворном диалоге двух поэтов Цветаевой досталась роль «ведущей», а Мандельштаму — роль «ведомого». Ассоциации и мотивы из московских стихов Цветаевой, обращенных к Мандельштаму, варьировались и усложнялись в стихотворениях Мандельштама, обращенных к Цветаевой [Лекманов 2009: 90].

Мусатов полагает:

В ответных стихах Мандельштам попытался осмыслить не только свое чувство к москвичке, но и «архитектуру» нового, открывшегося ему московского мира. <...> Мандельштам обнаружил точное и глубокое постижение «итальянской и русской души» кремлевских соборов, которые строились «фряжинами». В нем реют те же голуби и звонят те же колокола, что и у Цветаевой. Певучая и нежная разноголосица колокольного звона ассоциируется с «девическим хором», а сама Цветаева предстает «Авророй», «но с русским именем и в шубке меховой» [Мусатов 2000: 143-145].

Исследователь обращает внимание на синтез русских и итальянских («фряжских»)

традиций в московской архитектуре конца XV — начала XVI в. (Кремль, Успенский собор и пр.), создававшейся при участии Аристотеля Фиорованти и других итальянских архитекторов.

По мнению Мусатова, внимание Цветаевой, обилие написанных ею стихов были очень дороги Мандельштаму не только в личном, но и в поэтическом плане:

Мандельштамом, отнюдь не избалованным вниманием в петербургской литературной среде, где даже друзья-акмеисты держали его на вторых ролях, все это воспринималось по-человечески, по-женски щедрым — настолько, что у него даже возникло желание «остаться в Москве» [Мусатов 2000: 146].

В то же время исследователь отмечает и страх Мандельштама перед Москвой:

Но вместе с тем он ощущал токи какой-то угрозы, исходившие как от самого города, так и от женщины-москвички. Условно романтическая формула Цветаевой:

Гибель от женщины. Вот — знак

На ладони твоей, юноша! —

Воспринималась им всерьез. Ответом на нее стало одно из потрясающих по своему пророческому пафосу стихотворение:

На розвальнях, уложенных соломой» [Мусатов 2000: 146-147].

Последняя встреча поэтов в 1916 г. произошла в г. Александров, где Цветаева гостила у своей сестры Анастасии. Эта встреча подробно и с изрядной долей мифотворчества описана в эссе Цветаевой «История одного посвящения» (1932), в котором проясняется биографический подтекст стихотворения Мандельштама «Не веря воскресенья чуду...». Лекманов пишет:

В первых числах июня 1916 года Мандельштам приехал к ней погостить в подмосковный Александров. О развернувшихся здесь событиях Цветаева пятнадцать лет спустя «с *материнским* юмором» (собственная цветаевская автохарактеристика из письма к С. Андронниковой) поведала в мемуарном очерке «История одного посвящения»: «Отъезд (Мандельштама в Коктебель. — *О. Л.*) произошел неожиданно — если не для меня с моим четырехмесячным опытом — с февраля по июнь — мандельштамовских приездов и отъездов (наездов и *бегств*), то для него, с его детской тоской по дому, от которого всегда бежал» [Лекманов 2009: 92].

В письме Елизавете Эфрон от 12 июня 1916 г. Цветаева писала:

Лиленька, а теперь я расскажу Вам визит М<андельшта>ма в Александров. Он ухитрился вызвать меня к телефону: позвонил в Александров, вызвал Асиного прежнего квартирного хозяина и велел ему итти за Асей. Мы пришли и говорили с ним, он умолял позволить ему приехать тотчас же и только неохотно согласился ждать до следующего дня. На след<ующее> утро он приехал. Мы, конечно, сразу захотели вести его гулять — был чудесный ясный день — он, конечно, не пошел, — лег на диван и говорил мало. Через несколько времени мне стало скучно и я решительно повела его на кладбище.

— «Зачем мы сюда пришли? Какой ужасный ветер! И чему Вы так радуетесь?»

— «Так, — березам, небу, — всему!»

— «Да, потому что Вы женщина. Я ужасно хочу быть женщиной. Во мне страшная пустота, я гибну».

— «От чего?»

— «От пустоты. Я не могу больше вынести одиночества, я с ума сойду, мне нужно, чтобы кто-нибудь обо мне думал, заботился. Знаете, — не жениться ли мне на Лиле?»

— «Какие глупости!»

— «И мы были бы в родстве, Вы бы были моей belle-soeur!»

— «Д-да-а... Но Сережа не допустит».

— «Почему?»

— «Вы ведь ужасный человек, кроме того, у Вас совсем нет денег».

— «Я бы стал работать, мне уже сейчас предлагают 150 р<ублей> в Банке, через полгода я получил бы повышение. Seriously».

— «Но Лиля за Вас не выйдет. Вы в нее влюблены?»

— «Нет».

— «Так зачем же жениться?»

— «Чтобы иметь свой угол, семью...»

— «Вы шутите?»

— «Ах, Мариночка, я сам не знаю!»

День прошел в его жалобах на судьбу, в наших утешениях и похвалах, в еде, в литературных новостях. Вечером — впрочем, ночью, около полуночи — он как-то приуmoilк, лег на оленье шкуры и стал неприятным. Мы с Асей, устав, наконец, перестали его занимать и сели — Маврикий Алекс<андрович>, Ася и я в другой угол комнаты. Ася стала рассказывать своими словами Коринну, мы безумно хохотали. Потом предложили М<андельшта>му поесть. Он вскочил, как ужаленный. — «Да что же это, наконец?! Не могу же я целый день есть! Я с ума схожу! Зачем я сюда приехал! Мне надоело! Я хочу сейчас же ехать! Мне это, наконец, надоело!»

Мы с участием слушали, — ошеломленные.

М<аврикий> А<лександрович> предложил ему свою постель, мы с Асей — оставить его одного, но он рвал и метал. — «Хочу сейчас же ехать!» — Выбежал в сад, но, испуганный ветром, вернулся. Мы снова занялись друг другом, он снова лег на оленя. В час ночи мы проводили его почти до вокзала. Уезжал он надменный. <...> Я забыла Вам рассказать, что он до этого странного выпада всё время говорил о своих денежных делах: резко, оскорбленно, почти цинически. Платить вперед Пра за комнату он находил возмутительным и вел себя так, словно все, кому он должен, должны — ему. Неприятно поразила нас его страшная самоуверенность.

— «Подождали — еще подождут. Я не виноват, что у меня всего 100 р<ублей> и т<ак> д<алее>.»

Кроме того, страстно мечтал бросить Коктебель и поступить в монастырь, где собирался сажать картошку [Цветаева 1999: 217-218].

Е. И. Лубянникова подробно восстановила картину визита Мандельштама в Александров, выявила ряд явно мифологизированных моментов в эссе «История одного посвящения» и пришла к следующему выводу: «...визит Мандельштама в Александров мог состояться лишь 4 июня, в ночь на 5 июня поэт покинул этот город» [Лубянникова 2001: 357].

Попробуем теперь восстановить хронологию творческих отношений двух поэтов по имеющимся в нашем распоряжении датировкам, несмотря на то, что в случае с Мандельштамом они не очень точны.

Хронология написанных стихотворений

ФЕВРАЛЬ

- | | |
|-------------|--|
| 12 февраля | Цветаева «Никто ничего не отнял...» |
| 17 февраля | Цветаева «Собирая любимых в путь...» |
| 18 февраля | Цветаева «Ты запрокидываешь голову...»; «Откуда такая нежность...» |
| Февраль (?) | Мандельштам «В разноголосице девического хора...» |

МАРТ

- | | |
|----------|--|
| 1 марта | Цветаева «Разлетелось в серебряные дребезги...»
(Мандельштаму и Чурилину) |
| 17 марта | Цветаева «Гибель от женщины. Вот знак...» |
| Март (?) | Мандельштам «На розвальнях уложенных соломой...» |
| 31 марта | Цветаева «Из рук моих — нерукотворный град...» |

АПРЕЛЬ

МАЙ ИЮНЬ

После 5 июня Мандельштам «Не веря воскресенья чуду...»

ИЮЛЬ

19 июля Цветаева «После бессонной ночи слабеет тело...»

Попробуем проанализировать последовательность текстов. Можно сказать, что тексты разбиваются на несколько блоков. Сначала Цветаева пишет небольшой цикл из четырех стихотворений в феврале. Он состоит из первого стихотворения, которое нас больше всего интересует (12 февраля) и трех стихотворений, написанных примерно через неделю (17-18 февраля), когда Мандельштам неожиданно вернулся.

Первое из стихотворений Мандельштама тематически перекликается не со всеми четырьмя стихотворениями, а, в первую очередь, с «Ты запрокидываешь голову...», — третьим или четвертым из них (порядок написания неизвестен). С ним же связано и второе стихотворение Мандельштама, которое, одновременно, является по своему эмоциональному тону реакцией на устрашающее пророчество пятого стихотворения «Гибель от женщины. Вот знак...» (оно же — шестое, если учитывать «Разлетелось в серебряные дребезги...» в том же ряду). З. Г. Минц замечает:

Тему «Марина — Димитрий» начинает Цветаева. В стихотворении «Ты запрокидываешь голову...» (18 февраля 1916 г.) вводится тема «царевича»:

Я доведу тебя до площади,
Видавшей отроков-царей.

Тут же задается множественность дешифровок, которая в «На розвальнях, уложенных соломой...» (конец марта 1916 г.) отразится мельканием в «я» ликов царевича Дмитрия, Лжедмитрия и Алексея [Минц 2004: 314-315].

Последнее мартовское стихотворение Цветаевой тоже является откликом на стихи Мандельштама, что проявляется в «храмовых» мотивах. Это стихотворение как бы компенсирует своим «позитивным» звучанием мотивы опасности и страха из второго стихотворения Мандельштама, которые Цветаева сама инициировала.

На этом активный стихотворный диалог фактически прекратился, он ограничился коротким периодом примерно в шесть недель с середины февраля до конца марта 1916 г. Если Мандельштам и продолжал приезжать «до июня», то в лирике это отразилось мало. Мандельштамовское «Не веря воскресенья чуду...» (июнь) стало эпилогом и к

стихотворному диалогу, и к биографическому «роману» вообще, а в цветаевском «После бессонной ночи слабеет тело...» (19 июля) слышно только едва различимое «эхо» прошедших событий.

1917 В октябре 1917 г. Мандельштам встретился с сестрами Цветаевыми в Феодосии, и Марина обратилась к сестре и спутникам с просьбой: «Пожалуйста, не оставляйте нас вдвоем» [Лекманов 2009].

1919-1922 1 мая 1919 г. в киевском кафе «Х.Л.А.М.» Мандельштам знакомится с Н. Я. Хазиной, с которой Цветаева видела его в Москве и, видимо, один раз даже принимала дома, судя по воспоминаниям вдовы поэта:

Мне пришлось несколько раз встречаться с Цветаевой, но знакомства не получилось. Известную роль сыграло то, что я отдала вакансию Ахматовой и потому Цветаеву проглядела, но в основном инициатива «недружбы» шла от нее. <...> Дело происходило в Москве летом 1922 года. Мандельштам повел меня к Цветаевой <...> Она ахнула, увидев Мандельштама, но мне еле протянула руку, глядя при этом не на меня, а на него. Всем своим поведением она продемонстрировала, что до всяких жен ей никакого дела нет. «Пойдем к Але, — сказала она. — Вы ведь помните Алю...» А потом, не глядя на меня, прибавила: «А вы подождите здесь — Аля терпеть не может чужих...» Мандельштам позеленел от злости, но к Але все-таки пошел. <...> Она (Цветаева — А. С.) уже, очевидно, почувствовала, что переборщила, и старалась завязать разговор, но Мандельштам отвечал односложно и холодно — самым что ни на есть петербургским голосом. <...> Разговора не вышло, знакомство не состоялось, и, воспользовавшись первой паузой, Мандельштам увел меня [Мандельштам Н. 2: 374-375].

Скорее всего, описанная сцена происходила не летом, а весной 1922 г., если не летом 1921 г., потому что уже в мае 1922 г. Цветаева была в Берлине.

Вероятно, под влиянием неудачного визита, ставшего прощальным, Мандельштам пишет статью «Литературная Москва» (1922), в которой критически отзывается о женской поэзии вообще и поэзии Цветаевой в частности:

Для Москвы самый печальный знак — богородичное рукоделие Марины Цветаевой <...> Худшее в литературной Москве — это женская поэзия. <...> На долю женщин в поэзии выпала огромная область пародии, в самом серьезном и формальном смысле этого слова. Женская поэзия является бессознательной пародией как поэтических изобретений, так и воспоминаний. Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического

сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство. Адалис и Марина Цветаева пророчицы, сюда же и София Парнок. Пророчество как домашнее рукоделие [Мандельштам 2: 275].

1925 Выходит книга Мандельштама «Шум времени».

1926 Цветаева пишет эссе «Мой ответ Осипу Мандельштаму», которое при ее жизни так и не было напечатано, о чем сообщает П. П. Сувчинскому 15 марта:

Мандельштам «ШУМ ВРЕМЕНИ». Книга баснословной подлости. Пишу — вот уже второй день — яростную отповедь. Мирский огорчен — его любезная проза. А для меня ни прозы, ни стихов — ЖИЗНЬ, здесь отсутствующая. Правильность фактов — и подтасовка чувств. Хотелось бы поспеть к этому № журнала — хоть петитом — не терпится [Цветаева 6: 317].

Три дня спустя она пишет Д. А. Шаховскому: «Сижу и рву в клоки подлую книгу М<андельштама> “Шум Времени”» [Цветаева 7: 35]. Возмущенная политической ангажированностью текста Мандельштама (особенно в изображении белогвардейцев, которые ему помогали), Цветаева так подытожила свою статью:

Мой ответ Осипу Мандельштаму — мой вопрос всем и каждому: как может большой поэт быть маленьким человеком? [Цветаева 5: 316].

1932 Цветаева откликается на воспоминания Г. В. Иванова о Мандельштаме, в которых он дает свое толкование стихотворению «Не веря воскресенья чуду...», и пишет «Историю одного посвящения», в котором вспоминает Мандельштама, подробности их отношений, его приезда в Александров. На этот раз Цветаева защищает Мандельштама и делает это довольно субъективно, отрицая в воспоминаниях Иванова и те черты поэта, о которых она сама писала с неприязнью в июне 1916 г. в письме Е. Я. Эфрон (см. выше).

1941 Цветаева рассказывает Ахматовой о своей отповеди Г. Иванову. Н. Я. Мандельштам:

...в Ташкенте Ахматова рассказала про встречу с ней (Цветаевой — А. С.) — это была первая и единственная встреча за всю жизнь. Цветаева жаловалась на брехню Георгия Иванова, который переадресовал обращенные к ней стихи Мандельштама неизвестной докторше, содержанке богатого армянина. <...> Я отлично знала, что стихи написаны Цветаевой («На розвальнях, уложенных соломой...», «В разноголосице девического хора...» и «Не веря воскресенья чуду») [Мандельштам Н. 2: 378].

3. Державинские подтексты в сборнике «Камень» (1913)

Цветаева сравнила Мандельштама с Державиным в стихотворении «Никто ничего не отнял...». Это — первое из стихотворений Цветаевой, обращенных к Мандельштаму. Цветаева писала прощальное напутствие новому другу, еще не зная, что он вскоре вернется.

Стихотворение начинается с парадокса, и читатель невольно задается вопросом: почему лирической героине «сладостно» быть «врозь» с героем? Далее из текста становится понятно, что герою такого типа (более «высокого») соответствуют и более «высокие» отношения. Именно разлука позволяет такую любовь осуществить, она дарует возможность поцелуя «через сотни разъединяющих верст» и «лет», то есть увеличивает масштаб любви, раздвигая ее пространственные и временные границы.

Мы уже приводили мнение О. А. Лекманова о том, что в кратком союзе двух поэтов Цветаевой досталась роль «ведущей», а Мандельштаму — роль «ведомого», но в разбираемом стихотворении мы видим несколько иную ситуацию: Цветаева признает «вожатым» Мандельштама — «молодого Державина».

В то же время герой словно балансирует на грани двух миров — горнего и дольного и не хочет расставаться с «дольней» героиней. Цветаева превозносит Мандельштама в соответствии с тем, как вскоре она будет превозносить Блока и Ахматову, а впоследствии и самого Державина. В случае с Мандельштамом (в разбираемом стихотворении) и Державиным (в позднейшей прозе) антуражем для поэтов становятся могучие природные существа и силы («орлы», «солнце», «горы», «водопады» и т.п.).

В дополнение к характеристике А. А. Замостьянова (о том, что в поэтике Мандельштама 1916 г. «ощущалась скорее близость к Державину-классицисту») приведем рецензию В. Гальского на переиздание «Камня»: «...из певучего, льющегося русского языка он сделал “медь торжественной латыни”» [Камень 1990: 219]. Эта особенность стиля Мандельштама позднее тематизировалась им: сквозь современную речь он слышит «чужеземных арф родник» («Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920). Попробуем конкретизировать эти наблюдения.

Хотя лирический герой Мандельштама не отличается «громкостью», ранней поэзии Мандельштама знакома величественная державинская вселенная, горацанская тема поэтического бессмертия и «храмовая» тема, метонимически связанная и с темой Бога. Высота поэтического служения Мандельштама могла ассоциироваться у Цветаевой с

образцом «высокого» — одического — поэта, образцом которого был для нее Державин.

Возможно, внимание Мандельштама к Цветаевой проецировалось поэтессой на известный анекдот о лицейском экзамене, в ходе которого старший поэт признал младшего, не вполне «воспитанного» (Цветаева еще в 1914 г. признавалась себе, что «Евгений Онегин» был бы ей вполне по силам). В этом случае возвеличивание Мандельштама таило в себе возможность финального «пуанта» с опрокидыванием иерархии, поскольку в итоговом русском пантеоне Пушкин, несомненно, возвышается над Державиным.

Но проекция на Державина должна была закрепляться чем-то конкретным. Мы полагаем, что державинский подтекст Цветаева увидела в программном стихотворении «Камня» — «Silentium», впервые опубликованном еще в №9 Аполлона (1910) без названия. Оба текста связаны с сюжетом о рождении Афродиты, на что бегло указал еще Р. С. Войтехович [Войтехович 2008]. Наш анализ показывает, что эта связь весьма вероятна и вполне могла быть замечена Цветаевой.

На связь мандельштамовского «Silentium» с почти одноименным стихотворением Тютчева, посвященным теме «невыразимого», указывал целый ряд исследователей. Но к Тютчевской теме добавляется державинский сюжет. Именно в «Рождении красоты» (1797) Державина «тишина» — не вынужденное состояние, вызванное невозможностью коммуникации, а счастливое первоначальное (райское) состояние, связанное с сюжетом о рождении Афродиты. Собственно, других обращений к этому сюжету в русской поэзии мы не знаем, а пройти мимо державинского текста Мандельштам не мог. На связь указывают и мотивно-лексические переключки.

Стихотворение Державина композиционно делится на три части. Первая часть повествует о создании Зевсом вселенной и праздничном пире, на который были приглашены и другие боги. Олимпийская идиллия прерывается, когда «как-то взоры опустил Зевес на мир» и обнаружил, что «царства, грады» погибают в боях, а «богини мещут взгляды на беднейших пастухов» [Державин 1983: 141].

Заметим, что этот мотив всегда вызывал интерес Цветаевой. В 20-е гг. она записывает: «Богини бракосочетались с богами, рождали героев, а любили пастухов» [Цветаева 1997: 298]. В 30-е гг. она клеивает в тетрадь вырезку из газеты, где говорилось, что найден папирус египетского школьника, который подчеркнул ту же мысль в цитате из Гомера: «В Египте найден дневник школьника, относящийся ко II веку до Р. Х. В нем

подчеркнуты слова Гомера, что богини часто выбирают мужей среди смертных людей» [Цветаева 1997: 505].

Возвращаемся к Державину: Зевс готов уничтожить вселенную, но «вдруг умилился», пожалев красавиц-богинь, хотя с поведением их «не смирился», что и стало поводом для рождения новой Красоты. Во второй части изображено создание-рождение Красоты:

Ввил в власы пески златые,	Вмиг из волн морских родилась.
Пламя — в щеки и уста,	А взглянула лишь она,
Небо — в очи голубые,	Тотчас буря укротилась
Пену — в грудь, и Красота	И настала тишина.

Именно здесь сконцентрированы мотивы, откликнувшиеся в «Silentium», который можно пересказать так: неназванная красота-любовь пришла в мир, еще не разделяясь на слитую и расчлененную ипостаси (музыку и слово). В ней все слито, и она сама соединяет все живое, воплощая органическое начало, воплощенное в морской стихии, освещенной солнцем (Цветаева могла спроецировать этот образ на себя). Поэт мечтает вернуться к этому «утраченному раю» всеединства и чистоты, примиряющей все противоречия: поэтому и призывает Афродиту «остаться пеной», как бы споря с Державиным, но это спор ради самой идеи «тишины» Державина, у которого Мандельштам заимствует и отдельные «краски»:

ДЕРЖАВИН	МАНДЕЛЬШТАМ
Вмиг из волн морских <i>родилась</i> .	Она еще не <i>родилась</i> ...
<i>Пену — в грудь...</i>	Спокойно дышат моря <i>грудь</i> ... Останься <i>пеной</i> , Афродита.
Тотчас буря укротилась И настала <i>тишина</i> ...	Да обретут мои уста Первоначальную <i>немоту</i> ...
Вмиг сокрылся блеск <i>лазуря</i> ...	В мутно-лазорево́м сосуде...
Зевс обьял ее <i>лучами</i> ...	Но, как безумный, <i>светел день</i> ...

В пользу актуальности этого «Рождения Красоты» для Мандельштама говорит и стихотворение «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915), которое Цветаева называла «гениальным» в «Истории одного посвящения». Стихотворение Державина заканчивается словами:

Боги молча удивлялись,
 На красу разинув рот,
 И согласно в том признались:
 Мир и брани — от красот.

Эта заключительная сентенция Державина по сути дела является темой мандельштамовского стихотворения (курсив наш — А. С.):

Как журавлиный клин в чужие рубежи, —
 На головах царей божественная *пена*, —
 Куда плывете вы? *Когда бы не Елена,*
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
 Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
 И море черное, витийствуя, шумит
 И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Заметим, что море несет *пену*, с которой и ассоциируется Афродита. Эти стихотворения так же тесно связаны между собой, как и соответствующие мотивы в «Рождении Красоты».

В следующем за «Silentium» стихотворении «Невыразимая печаль...» уже нет прямо выраженного державинского мифологизма, хотя имеется «“говорящая живопись” державинской поэзии», отмечавшаяся Вяч. Вс. Ивановым [Иванов 2000: 17]. Но, как мы уже показали в первой главе, целый комплекс мотивов «парафразирует» содержание предыдущего стихотворения.

Можно сказать, что контекстуальная близость «Невыразимой печали...» к «Silentium» подкрепляет сюжет рождения Красоты, добавляя ему новые оттенки. Так, например, мотив хрустальной вазы в соседстве с «Silentium» оказывается втянут в сеть державинских ассоциаций:

«Silentium»	«Невыразимая печаль...»	«Рождение Красоты»
И пены бледная сирень В мутно-лазорево́м сосуде.	Цветочная проснулась ваза И выплеснула свой хрусталь...	Пену — в грудь... ...из волн морских родилась...

Спокойно дышат моря груди... Да обретут мои уста Первоначальную немоту...	Вся комната напоена Истомой — сладкое лекарство!	А взглянула лишь она, Тотчас буря укротилась И настала тишина...
Но, как безумный, светел день...	Немного солнечного мая...	Зевс объял ее лучами...
И пены бледная сирень, Что от рождения чиста...	Тончайших пальцев белизна...	Пену — в грудь... Белы голуби станицей... Под жемчужной колесницей...

Мотив пены сближает образы Красоты, Афродиты, вазы с цветами сирени и моря. Только в одном стихотворении море сравнивается с вазой, а в другом, наоборот, цветочная ваза становится символом моря, а «выплескивание» хрусталя — символом, контекстуально эквивалентным образу рождения Афродиты.

Мотив спокойствия, тишины, умиротворения, как необходимого условия рождения Красоты присутствует в обоих стихотворениях Мандельштама, а у Державина, напротив, возникает как следствие воплощения героини. Аналогичная роль отводится и солнцу / свету. Мотив света и белого цвета многогранно обыгрывается: и в мотиве белизны Афродиты, и в таких ее атрибутах (у Державина) как голуби, жемчужная колесница, облака.

Мотив *рождения* связывает «Рождение Красоты» с другим известным стихотворением Державина — «На рождение в Севере порфирородного отрока». Параллелью, заметной уже в заглавиях, сходство двух текстов не ограничивается. Сюжеты стихотворений близки и изоморфны по своей трехчастной структуре. Инвариантный сюжет их можно описать следующим образом:

I. Верховное божество негодует и чинит бедствия на земле, что предшествует рождению персонажа.

РОЖДЕНИЕ КРАСОТЫ	НА РОЖДЕНИЕ В СЕВЕРЕ ПОРФИРОРОДНОГО ОТРОКА
Но незапно как-то взоры Опустил Зевес на мир; И, увидя царствы, грады, Что погибли от боев,	С белыми Борей власами И с седой бородой, Потрясая небесами, Облака сжимал рукой;

<p>Что богини мешут взгляды На беднейших пастухов, Распалился столько гневом, Что, курчавой головой Покачав, шатнул всем небом, Адом, морем и землей. Вмиг сокрылся блеск лазуры: Тьма с бровей, огонь с очес, Вихорь с риз его, и буря Восшумела от небес; Разразились всюду громы, Мрак во пламени горел, Яры волны будто холмы, Понт стремился и ревел; <...> В тучи Феб, как в черны гробы, Погруженный трепетал; И средь страшной сей тревоги Коль еще бы грянул гром, — Мир, Олимп, богов чертоги Повернулись бы вверх дном.</p>	<p>Сыпал иней пушисты И метели воздымал, Налагая цепи льдисты, Быстры воды оковал. Вся природа содрогала От лихого старика; Землю в камень претворяла Хладная его рука; Убегали звери в норы, Рыбы крылись в глубинах, Петь не смели птичек хоры, Пчелы прятались в дуплах; Засыпали нимфы с скуки Средь пещер и камышей, Согревать сатиры руки Собирались вокруг огней. В это время, столь холодно, Как Борей был разъярен, Отроча порфирородно В царстве Северном рожден.</p>
---	--

II. Рождение героя и последующее умиротворение.

<p>Вмиг из волн морских родилась. А взглянула лишь она, Тотчас буря укротилась И настала тишина.</p>	<p>Родился — и в ту минуту Перестал реветь Борей; <...> Он вскричал — и лир согласно Звук разнесся в сей стране; <...></p>
---	---

III. Чествование героя, всеобщее удивление.

<p>Сизы, юные дельфины, Обледея табуном, На свои ее взяв спины, Мчали по пучине волн. Белы голуби станицей, Где откуда ни взялись, Под жемчужной колесницей С ней на воздух поднялись; И, летя под облаками, Вознесли на звездный холм; Зевс объял ее лучами С улыбнувшимся лицом. Боги молча удивлялись, На красу разинув рот, И согласно в том признались: Мир и брани — от красот.</p>	<p>Раздались Громовы звуки, И весь Север воссиял. Я увидел в восхищеньи Растворен судеб чертог; Я подумал в изумленье: Знать, родился некий бог. <...> Словом, все ему блаженствы И таланты подаря, Все влияли совершенствы, Составляючи царя; <...> Все его уж любят страстно, Всех сердца уж он возжег: Возрастай, дитя прекрасно! Возрастай, наш полубог! <...> С их ты матерью равняясь, Соравняйся с божеством.</p>
--	---

Мы встречались с упоминанием «неожиданного Аквилона» у Мандельштама, а он, как

известно, и соответствует греческому Борею — верховному божеству Севера в державинском стихотворении. В державинском тексте неистовства Борея предшествуют рождению героя (Александра Павловича), как в «Рождении Красоты» этому соответствуют неистовства Зевса. И хотя Борей не несет прямой созидательной / порождающей функции, само присутствие верховного божества оказывается значимым для события такого рода. Заметим, что сюжет рождения и награждения новорожденного дарами высших покровителей, часто использовался Цветаевой (например, в пьесах, посвященных авантюристам XVIII в., Казанове и Лозену).

В стихотворении Мандельштама «Отчего душа так певуча» Аквилон оказывается непредсказуемым и не слишком дружественным представителем или носителем творческого потенциала, который скорее дразнит героя, чем способствует реализации «певучей души»:

Он подымет облако пыли,
Зашумит бумажной листвою,
И совсем не вернется — или
Он вернется — совсем другой...

Вследствие такого безразличия со стороны высших сил, эмоциональный вектор стихотворения оказывается противоположным державинскому тексту, но язык описания ситуаций схож:

«Отчего душа так певуча»	«На рождение в Севере порфиородного отрока»
Я блуждал в игрушечной чаще И открыл лазоревый грот... Неужели я настоящий, И действительно смерть придет?	Я увидел в восхищеньи Растворен судеб чертог; Я подумал в изумленьи: Знать, родился некий бог.

Мандельштам называет Аквилон также «широким ветром Орфея», т.е. ветром мифического певца и покровителя искусств. Сюжетов, в которых имена Орфея и Аквилона (Борея) стоя ли бы рядом, мы не обнаружили. Однако Мандельштаму был известен миф о гипербореях (людях живущих за Бореем), которые иногда сопоставлялись с жителями России. Гиперборея считалась родиной и местопребыванием Аполлона, покровителя искусств, а Орфей и был самым знаменитым поэтом «аполлонической» партии (поэтому его растерзали вакханки — служительницы культа Диониса). Мандельштам публиковал свои стихи в журналах «Аполлон» и «Гиперборей». В этом плане его интерес к Державину

получает дополнительную мотивировку.

Заметим, что игра Цветаевой с именем Мандельштама (именование молодым Державиным) напоминает ономастические игры в поэзии Державина, который называл свою жену Пленирой, а императрицу Екатерину — Фелицей, Минервой, Афиной:

Афинам возвратить Афины <...> т. е. город Афины возвратить богине его Минерве, под которою разумеется императрица Екатерина [Державин 1983: 211].

Еще один образ, берущий начало в античности и общий для Державина и Мандельштама, это «душа-ласточка». Отмеченные нами в первой главе реминисценции державинского текста могут теперь быть рассмотрены подробнее:

«Ласточка»	«Смутно-дышащими листьями»
Крылышками движешь, <i>трепещешь</i>	И <i>трепещущая</i> ласточка
Ты часто по воздуху вьешься В нем смелые <i>круги</i> даешь	В темном небе <i>круг</i> чертит
Но видишь и бури ты черны И осени скучный приход	Смутно-дышащими листьями Черный ветер шелестит
Ты часто по кровлям щебечешь, Над гнездышком сидя <i>поешь</i> ... <i>Колокольчиком</i> в горлышке бьешь... Воспой же бессмертие, <i>лира</i> !	Отчего так мало <i>музыки</i> И такая тишина?
И прячешься в бездны подземны, Хладея зимою, как лед. Во мраке лежишь <i>бездыханна</i> ...	Тихо спорят в сердце ласковом, <i>Умиравшем</i> , моем, Наступающие сумерки С догорающим лучом.

После того, как Державин написал «Ласточку», «Капнист пришел в ужас от совершенных здесь беззаконий и пренаивно переложил всю пьесу правильным четырехстопным ямбом, исправив рифмы» [Ходасевич 1988: 245]. Смелые по тем временам рифмы (ласточка-касаточка, водном-бездонном) и ритмическая неоднородность выходили из ряда «классических» произведений. Приведем обширную цитату из статьи Ходасевича,

опубликованной впервые в газете «Утро России» (1916, 9 июля, № 190). Примечательно, что именно в это время Цветаева общается не только с Мандельштамом, но и с автором статьи, и сама статья написана в Коктебеле:

Поэтическое «парение», достигающее у Державина такого подъема и взмаха, как, может быть, ни у кого из прочих русских поэтов, служит ему верным залогом грядущего бессмертия — не только мистического, но и исторического. И последнее для него, созидателя и обожателя земных благ, пожалуй, ценнее первого. И с «небес» хочет он снова «раздаться в голосах»; хочет, чтоб слово его всегда было внятно той самой земле, которую он так любил. Слово его должно вечно пребыть на земле реальной частицей его существа. Его плотская связь с землей не должна порваться. А душа? Уже мысля душу свою окончательно отделившеюся от всего земного, он сравнивает ее с ласточкой, что, «хладея зимою, как лед», с весной опять воскресает для жизни:

Душа моя! гостья ты мира:
Не ты ли перната сия? —
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я,—
Восстану, и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира!

Он боится вечного холода и пустоты межзвездных пространств. Их хочет он снова заполнить милыми образами земли. В самом бессмертии, «в бездне эфира», жаждет он снова увидеть образ прочнейшей и глубочайшей любви своей — Плениры, земной жены. Самая вечность если и желанна ему, то лишь для того, чтобы уже никогда не разлучаться с землею, чтобы окончательно закрепить свой давний духовный союз с нею. Недаром и самые стихи о бессмертной душе своей он начинает словами:

О, домовитая ласточка,
О, милосизая птичка!

Бессмертный и домовитый, Державин — один из величайших поэтов русских [Ходасевич: 319-320].

Эта статья Ходасевича о Державине во многом подошла бы и для характеристики Мандельштама. Ср. боязнь «вечного холода и пустоты межзвездных пространств» и такие стихи Мандельштама как «в ледяных алмазах струится вечности мороз», «я чувствую непобедимый страх в присутствии таинственных высот» и др.

К «историческому бессмертию», выраженному в словесном строительстве стремится и Мандельштам в текстах с архитектурной тематикой. Ср. также слова Ходасевича о «поэтическом парении» со стихами Цветаевой: «Лети, молодой орел!». Образ «крылатости», спроецированный на себя самого, был знаком и Державину («Я здесь

живу,— но в целом мире / Крылата мысль моя парит»), и Мандельштаму («Будет и мой черед — / Чую размах крыла. / Так, но куда уйдет / Мысли живой стрела»). Цветаева в своем сравнении могла апеллировать и к этим строкам. Ср. также строчки Цветаевой:

Ты солнце стерпел, не щурясь,

Юный ли взгляд мой тяжел?

У Державина в стихотворении «Заздравный орел» (где орел — образ России):

Орел глядит очами

На солнце в высоты...

На основе всего сказанного мы приходим к заключению, что интуиция не подвела Цветаеву, и уже ранний Мандельштам был под некоторым влиянием Державина.

Эта тема, несомненно, нуждается в развитии, поскольку мы охватили творчество Мандельштама только в объеме первой редакции «Камня» (с небольшими дополнениями), и к 1916 г. Мандельштам успел написать еще много других стихотворений, оставшихся за рамками нашего анализа.

Заключение

Мы рассмотрели первый сборник Мандельштама с точки зрения макросюжета и общих мотивов. Перечислим наиболее частотные мотивы книги: Античность, Бездна (Пропась), Бог (Религия), Ветер, Время года, Время суток, Душа (Дыхание), Здание (Постройка), Золото, Иностранность, Камень (Твердь), Печаль (Тоска), Лес (Природа), Любовь, Мир, Море, Народ, Небо (Высота), Невыразимость, Окно (Стекло), Опьянение, Песня (Музыка), Петербург, Печаль (Тоска), Прогулка (Хождение), Птица, Речь (Слух), Свет, Смерть (Похороны), Сумрак, Тело, Ткань (Одежда), Транспорт, Туман, Царство (Правитель), Цвет, Цветок, Часы (Время). Часть этих мотивов находит параллели у Державина, и в заключение мы бы хотели остановиться на некоторых моментах. Ходасевич замечает, что Державин

весьма оценил <...> прелесть Анакреона, точнее — того своеобразного сплава, который к XVIII столетию образовался из подлинных песен античного лирика и многовековых подделок, переводов и подражаний. Но рассудительное сладострастие анакреонтической поэзии ничего не имело общего с любовью к Пленере. Рано усвоив анакреонтические образы и приемы, Державин все же не применял их для изображения своей любви. В конце концов она так и осталась невоспетой, неизъяснимой. У Державина есть несколько трогательных, нежнейших упоминаний о Пленере, но прямо любовных стихов, всецело ей посвященных — нет [Ходасевич 1988: 203].

Вот что пишет исследователь Мандельштама:

Из первого мандельштамовского «Камня» тема любви была старательно удалена. Лишь в одном стихотворении книги внимательный читатель мог обнаружить едва уловимый намек на присутствие женщины <далее цитируется «Медлительнее снежный улей» — А.С.> [Лекманов 2009: 72].

Мы сделали попытку осветить тему любви в мандельштамовском сборнике, но можно согласиться с тем, что она, если не удалена, то, по меньшей мере, завуалирована. Подобно тому, как «Державин весьма оценил прелесть Анакреона», но не перенял его рассудительного сладострастия, так и Мандельштам, как замечает другой исследователь, хотя и

восхищался Державиным и в своих статьях много говорил о «неоклассицисткой» природе акмеизма (что относил и к своей поэзии), среди его стихов есть лишь несколько примеров, соответствующих эстетическому канону русского классицизма. Чаще всего акцент в

мандельштамовской интерпретации классической (или классицистической) темы делается именно на «современности», а не на «классическом» аспекте [Террас: 15].

И Державин и Мандельштам объединяли в своей поэзии римскую и греческую культуру, не делая между ними большого различия. Для Державина, наверное, такого различия не было вовсе, и греко-римский пантеон виделся ему как единое целое. Для Мандельштама, возможно, это была сознательная установка на объединение культур.

Мотив птицы встречается в восьми стихотворениях сборника. Мандельштам вводит в свои тексты ласточку, чайку, ворону, абстрактную птицу, а так же сравнивает с птицей себя («чую размах крыла»). Мы сделали предположение, что образ ласточки-души восходит к державинскому стихотворению. Чайка у Мандельштама тоже наделена высокой коннотацией («люблю следить за чайкою крылатой»), связанной с морем, мировой пучиной. Державин также уделял свое внимание пернатому миру:

Державин был весел, даже и напевал, и насвистывал, и сочинял стишки, обращаясь к птичкам, которыми дом Капнистов был полон. Как он любил все крылатое! Недаром воспел не только орла, соловья, лебедя и павлина, но и ласточку, ястреба, сокола, голубя, аиста, пеночку, зяблика, снигиря, синичку, желну, чечетку, тетерева, бекаса и, наконец, даже комара [Ходасевич 1988: 267].

Темы Бездны, Бога, Души (и ее бессмертия), Времени (и часов, как его символа) очень занимали Державина и нашли отражение в таких его произведениях как ода «Бог», «Бессмертие души», «На смерть Князя Мещерского» и др. Тема опьянения, от которого герой Мандельштама впоследствии отказался, описана в жизнерадостном державинском стихотворении «Кружка».

Идея зодчества, создания прекрасного из тяжести недоброй и описание архитектурных шедевров может быть интерпретацией державинского «Памятника» (который, конечно, принадлежит более древней традиции) и всей вообще скульптурно-архитектурной топики Державина. Общее видится и в живописных зарисовках (экфрастичности) обоих поэтов.

Известно, что «Державин делал ошибки в размере, в рифме, в цезуре, даже в языке: самые неотесанные провинциализмы уживались у него рядом с явными германизмами (немецкий язык был для него языком поэзии)» [Ходасевич 1988: 120]. Ходасевич отмечает и такие черты, как

обильные пиррихии и спондеи среди хореев и ямбов, введение рифмоидов,

квазикакофоническая инструментовка: все, с чем при жизни Державина и после него боролись более или менее успешно и к чему в конце концов все-таки обратились: иногда лет через сто и больше [Ходасевич: 246].

Схожую характеристику мы видим в рецензии В. Нарбута на первое издание «Камня»:

В заслугу О. Мандельштаму следует поставить... еще включение в его поэтический словарь живой повседневной речи... и тонкую наблюдательность... [Мандельштам 1990: 213].

Слова В. Пяста о стихотворении Мандельштама «Истончается тонкий тлен» (1909), написанном 3-иктным дольником (как и два текста из «Камня») содержат оценку мандельштамовской метрики, аналогичную той, что дал Ходасевич Державину:

Между тем Осипу Мандельштаму, когда он этим стихотворением, конечно, сам того не подозревая, действительно сделал крупное нововведение в русскую метрику, расширил ее пределы, — ибо впервые применил пятисложную стопу и тем раскрыл дорогу для целого ряда видоизменений стиха, — Мандельштаму было тогда не больше восемнадцати лет [Пяст 1929: 139-141].

Макросюжет сборника, если представить его как историю жизни, имеет точки пересечения с биографией Державина. Блуждание во тьме лирического героя можно сравнить с безотрадным временем, проведенным Державиным в солдатских казармах, где он придавался кутежам, карточным играм (ср. письмо Мандельштама к Вяч. Иванову, цитированное в комментарии к «Казино») и последовавшим за этим тоске, раскаянию и унынию. После чего Державин уверенно делает поэтическую и служебную карьеру. Так и герой «Камня» отказывается от своих первичных заблуждений, и с каждым новым шагом обретает уверенность в собственных силах.

Мы попытались рационально описать то, что Цветаева, хорошо знакомая с творчеством и Державина, и Мандельштама, ощущала интуитивно и афористически выразила в своем сравнении. Возможно, наш инструментарий слишком груб, а знания недостаточны, чтобы осуществить адекватную реконструкцию. Но это первый шаг предполагаемого большого исследования о державинской традиции в поэзии Мандельштама. Дальнейшая работа поможет нам дополнить и скорректировать первоначальные выводы.

Приложение I

Стихотворения сборника «Камень» (1913)

1) Дыхание (1909)

Дано мне тело — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить,
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.

Пушай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть.

2) Silentium. (1910)

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день
И пены бледная сирень
В мутно-лазоревом сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту —
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.

Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись,
И сердце сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

3) Невыразимая печаль... (1909)

Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза, —
Цветочная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена
Истомой — сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.

Немного красного вина,
Немного солнечного мая —
И потянулась, оживая,
Тончайших пальцев белизна...

4) «Медлительнее снежный улей...»

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой;

И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых...

5) «Смутно-дышащими листьями...» (1911)

Смутно-дышащими листьями
Черный ветер шелестит,
И трепещущая ласточка
В темном небе круг чертит.

Тихо спорят в сердце ласковом,
Умирающем, моем,
Наступающие сумерки
С догорающим лучом.

И над лесом вечереющим
Стала медная луна;
Отчего так мало музыки
И такая тишина?

6) «Отчего душа — так певуча...» (1911)

Отчего душа — так певуча,
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм — только случай,
Неожиданный Аквилон?

Он подымет облако пыли,
Зашумит бумажной листвою,
И совсем не вернется — или
Он вернется — совсем другой...

О, широкий ветер Орфея,
Ты ушел в морские края —
И, не созданный мир лелея,

Я забыл ненужное «я».

Я блуждал в игрушечной чаще
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?

7) Раковина («Быть может я тебе не нужен...») (1911)

Быть может я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

Ты равнодушно волны пенишь
И несговорчиво поешь;
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей,
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей;

И хрупкой раковины стены, —
Как нежилого сердца дом, —
Наполнишь шепотами пены,
Туманом, ветром и дождем...

8) «Скудный луч, холодной мерою...» (1911)

Скудный луч, холодной мерою,
Сеет свет в сыром лесу.
Я печаль, как птицу серую,
В сердце медленно несущу.

Что мне делать с птицей раненой?
Твердь умолкла, умерла.
С колокольни отуманенной
Кто-то снял колокола.

И стоит осиротелая
И немая вышина —
Как пустая башня белая,
Где туман и тишина.

Утро, нежностью бездонное —
Полу-явь и полу-сон,
Забытое неутоленное —
Дум туманный перезвон...

9) «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (Апрель, 1912)

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязть.

«Господи!», сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди...
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади...

10) Змей (1910)

Осенний сумрак — ржавое железо
Скрипит, поет и разъедает плоть;
Что весь соблазн и все богатства Креза
Пред лезвием твоей тоски, Господь!

Я как змеей танцующей измучен
И перед ней, тоскуя, трепещу;
Я не хочу души своей излучин
И разума и Музы не хочу...

Достаточно лукавых отрицаний
Распутывать извилистый клубок;
Нет стройных слов для жалоб и признаний
И кубок мой тяжел и неглубок.

К чему дышать? На жестких камнях пляшет
Больной удав, свиваясь и клубясь;
Качается и тело опояшет,
И падает, внезапно утомясь.

И бесполезно накануне казни,
Видением и пенем потрясен, —
Я слушаю, как узник, без боязни,
Железа визг и ветра темный стон!

11) «Сегодня дурной день...» (1911)

Сегодня дурной день:
Кузнечиков хор спит,
И сумрачных скал сень —
Мрачней гробовых плит.

Мелькающих стрел звон
И вещих ворон крик...
Я вижу дурной сон,
За мигом летит миг.

Явлений раздвинь грань,
Земную разрушь клеть,
И яростный гимн грянь —
Бунтующих тайн медь!

О, маятник душ строг,
Качается глух, прям,
И страстно стучит рок
В запретную дверь к нам...

12) Пешеход (Май, 1912)

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот;
Я ласточкой доволен в небесах
И колокольни я люблю полет!

И, кажется, старинный пешеход,
Над пропастью, на гнувшихся мостках,
Я слушаю — как снежный ком растет
И вечность бьет на каменных часах.

Когда бы так! Но я не путник тот,
Мелькающий на выцветших листьях,
И подлинно во мне печаль поет;

Действительно лавина есть в горах!
И вся моя душа — в колоколах —
Но музыка от бездны не спасет!

13) «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912)

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь;
Который час, его спросили здесь —
А он ответил любопытным: вечность!

14) «Я ненавижу свет...» (1912)

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй мой давний бред, —
Башни стрельчатой рост! державин

Кружевом камень будь,
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Будет и мой черед —
Чую размах крыла.
Так — но куда уйдет
Мысли живой стрела?

Или, свой путь и срок
Я исчерпав, вернусь:
Там — я любить не мог,
Здесь — я любить боюсь...

15) Казино (Май, 1912)

Я не поклонник радости предвзятой, —
Подчас природа серое пятно, —
Мне в опьянении легком суждено
Изведать краски жизни небогатой.

Играет ветер тучею косматой,
Ложится якорь на морское дно,
И, бездыханная, как полотно,
Душа висит над бездною проклятой.

Но я люблю на дюнах казино,
Широкий вид в туманное окно
И тонкий луч на скатерти измятой;

И, окружен водой зеленоватой,
Когда, как роза, в хрустале вино, —
Люблю следить за чайкою крылатой!

16) Царское село (1912)

Георгию Иванову

Поедем в Царское Село!
Свободны, ветрены и пьяны,
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
Поедем в Царское Село!

Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях — клочья ваты,
И грянут «здравия» раскаты
На крик — «здорово, молодцы»!
Казармы, парки и дворцы...

Одноэтажные дома,
Где однодумы-генералы
Свой коротают век усталый,
Читая Ниву и Дюма...
Особняки — а не дома!

Свист паровоза... Едет князь.
В стеклянном павильоне свита!..
И, саблю волоча сердито,
Выходит офицер, кичась,—
Не сомневаюсь — это князь...

И возвращается домой —
Конечно, в царство этикета,
Внушая тайный страх, карета
С мощами фрейлины седой —
Что возвращается домой...

17) Золотой (1912)

Целый день сырой осенний воздух
Я вдыхал в смятенье и тоске;
Я хочу поужинать, — и звезды
Золотые в темном кошельке!

И, дрожа от желтого тумана,
Я спустился в маленький подвал.
Я нигде такого ресторана

И такого сброда не видал!

Мелкие чиновники, японцы,
Теоретики чужой казны...
За прилавком шупает червонцы
Человек — и все они пьяны.

Будьте так любезны, разменяйте,
Убедительно его прошу —
Только мне бумажек не давайте, —
Трехрублевков я не выношу!

Что мне делать с пьяною оравой?
Как попал сюда я, Боже мой?
Если я на то имею право —
Разменяйте мне мой золотой!

18) Старик (1913)

Уже светло, поет сирена
В седьмом часу утра.
Старик, похожий на Верлэна,
Теперь твоя пора!

В глазах лукавый или детский
Зеленый огонек;
На шею нацепил турецкий
Узорчатый платок.

Он богохульствует, бормочет
Несвязные слова;
Он исповедоваться хочет —
Но согрешить сперва.

Разочарованный рабочий
Иль огорченный мот —
А глаз, подбитый в недрах ночи,
Как радуга цветет.

Так, соблюдая день субботний,
Плетется он — когда
Глядит из каждой подворотни
Веселая нужда;

А дома — руганью крылатой,
От ярости бледна, —
Встречает пьяного Сократа
Суровая жена!

19) Петербургские строфы (Январь, 1913)

Н. Гумилеву

Над желтизной правительственных зданий
Кружилась долго мутная метель,
И правовед опять садится в сани,
Широким жестом запахнув шинель.

Зимуют пароходы. На припеке
Зажглось каюты толстое стекло.
Чудовищна — как броненосец в доке —
Россия отдыхает тяжело.

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства жесткая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

Тяжка обуза северного сноба —
Онегина старинная тоска;
На площади сената — вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка...

Черпали воду ялики, и чайки
Морские посещали склад пеньки,
Где, продавая сбитень или сайки,
Лишь оперные бродят мужики.

Летит в туман моторов вереница;
Самолубивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

20) «В душном баре иностранец...» (1913)

В душном баре иностранец,
Я нередко, в час глухой,
Уходя от тусклых пьяниц,
Становлюсь самым собой.

Дев полуночных отвага
И безумных звезд разбег,
Да привяжется бродяга,
Вымогая на ночлег.

Кто, скажите, мне сознание
Виноградом замутит,
Если явь — Петра создание,
Медный всадник и гранит?

Слышу с крепости сигналы,
Замечаю, как тепло.
Выстрел пушечный в подвалы,
Вероятно, донесло.

И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы —
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы...

21) Лютеранин (1912)

Я на прогулке похороны встретил
Близ протестантской кирки, в воскресенье.
Рассеянный прохожий, я заметил

Тех прихожан суровое волнение.

Чужая речь не достигала слуха,
И только упряжь тонкая сияла,
Да мостовая праздничная глухо
Ленивые подковы отражала.

А в эластичном сумраке кареты,
Куда печаль забила, лицемерка,
Без слов, без слез, скупая на приветы,
Осенних роз мелькнула бутоньерка.

Тянулись иностранцы лентой черной
И шли пешком заплаканные дамы,
Румянец под вуалью, и упорно
Над ними кучер правил в даль, упрямый.

Кто б ни был ты, покойный лютеранин,
Тебя легко и просто хоронили.
Был взор слезой приличной затуманен,
И сдержанно колокола звонили.

И думал я: витийствовать не надо,
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада,
И в полдень матовый горим, как свечи.

22) Айя-София (1912)

1.

Айя-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи подвешен к небесам.

2.

И всем пример — года Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила эфесская Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов.

3.

Куда-ж стремился твой строитель щедрый,
Когда, душой и помыслом высок,
Расположил апсиды и экседры,
Им указав на запад и восток?

4.

Прекрасен храм, купающийся в мире,
И сорок окон — света торжество;
На парусах под куполом четыре
Архангела прекраснее всего.

5.

И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.

23) Notre Dame (1912)

Где римский судия судил чужой народ —
Стоит базилика, — и радостный, и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план!
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб и всюду царь —
отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Приложение II.

Синописис сборника «Камень» (1913)

1) Дыхание (1909). Мне дано тело, которое восхищает меня цельностью и так нравится мне, что я не знаю, как им распорядиться. Жизнь и дыхание я ощущаю тихим счастьем, за которое хочется поблагодарить, только не знаю, кого. Я ухаживаю за своим телом, как садовник за цветком, и если в мире я изолирован, то тело скрашивает мое одиночество. Моя мимолетная жизнь на фоне вечности подобна следу от дыхания на холодном стекле. Отпечаток моей души останется в вечности как превращенный в узор след от дыхания, хотя в последнее время меня не узнать. Но душевная смута — дань времени, которая не меняет врожденного характера.

2) «Silentium» (1910). Она находится в небытии, не разделяясь на слитую и расчлененную ипостаси (музыку и слово). В ней все слито, и она сама соединяет все живое, олицетворяя органическое начало, воплощенное в морской стихии, освещенной солнцем. Поэт мечтает вернуться к этому «утраченному раю» всеединства и чистоты, примиряющей все противоречия: поэтому и призывает Афродиту «остаться пеной».

3) Невыразимая печаль... (1909). Героиня открыла свои большие печальные глаза и посмотрела на хрустальную цветочную вазу, которая, пропуская сквозь себя и преломляя солнечные лучи, озарила комнату. Комната еще погружена в атмосферу сна-добытия, но солнце и вино пробуждают героиню.

4) «Медлительнее снежный улей...» (1910). За окном идет снег. Его хлопья, напоминающие пчелиный рой, так многочисленны, что их движение становится слабо различимым и кажется замедленным. Это зрелище завораживает настолько, что стекло, разделяющее пространство комнаты и улицы перестает быть видимым, становится «хрустально-прозрачным». В комнате на стуле лежит бирюзовая вуаль, которую носили летом, отчего она стала изнеженной солнцем и невосприимчивой к зиме, которой никогда не видела. Такое постоянное переживание лета опьяняет ее. Если за «ледяными алмазами» окна — «мороз вечности», то внутри комнаты летняя атмосфера, создаваемая вуалью, цвет которой напоминает о «синеглазых стрекозах».

5) «Смутно-дышащими листьями...» (1911). Ветер шелестит листьями деревьев, отчего те кажутся охваченными сметением и тревогой — это предзнаменование несчастья. В темном небе по кругу летает ласточка, и ее движения тоже приводят меня в состояние волнения/страха. В моем нежном сердце еще теплится надежда, но наступающие сумерки преобладают и я чувствую приближение смерти. Сумерки сгущаются, и на небе возшла желто-красная луна. Почему я не чувствую творческой силы и не могу выразить себя?

6) «Отчего душа — так певуча...» (1911). Почему мне так хочется выразить себя (в стихах), и я не могу найти для этого подходящих слов? И даже внезапные удачные строки — всего лишь случайность, возникающая и исчезающая так же быстро, как северный (северо-восточный) ветер. Лишь только ко мне приходит вдохновение, и я берусь за покрытые пылью листы черновиков, оказывается, что оно уже прошло и никогда не

вернется, а если вернется, то не связанное с моими теперешними переживаниями. О, всеохватывающий ветер мифического поэта, ты ушел в потустороннее пространство. А я, стремясь за тобой, отказываюсь от своего тела и вынашиваю в сердце образ идеального мира. Я был занят бессмысленными размышлениями, но затем меня поразила мысль о смерти.

7) Раковина («Быть может я тебе не нужен...») (1911). Возможно, я лишний в потустороннем / до-бытийном мире и потому воплощен / рожден в этот мир, где я ощущаю себя пустым, бездушным. Я пока не умею найти связь с потусторонним и оно равнодушно ко мне, но я научусь, найду нужные слова, чтобы выразить и тем доказать свою причастность. И тогда ты обратишь на меня внимание и позволишь мне слышать свое звучание. Тогда моя жизнь обретет смысл, который будет заключен в резонансе моей души — твоему звучанию.

8) «Скудный луч, холодной мерою...» (1911). Слабые, прерывистые и не согревающие лучи солнца пробиваются сквозь листву сырого леса. В моем сердце печаль, которую я бережно, словно птицу, несу, гуляя по этому лесу. Что мне делать со своей печалью, которая лишает меня полета? Нет на земле ответа на этот вопрос — она молчит. Но молчат и небеса, которые должны быть ориентиром. Образ безмолвствующих и покинутых Богом небес мне видится в белой, погруженной в туман, башне колокольни, с которой сняли колокола. Так, между землей и небесами, между явью и сном я, словно мягким туманом, окутан своими мыслями, но и в них я не могу окончательно забыться.

9) «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (Апрель, 1912). Я хотел нарисовать в воображении образ, но он ускользал. Невозможность «осязать» этот образ мучила меня и, сам того не желая, я воскликнул: «Господи!». Это слово вылетело из моей груди как большая птица. И я, как пустая клетка, оказался один и окутан туманом.

10) Змей (1910). Убранство осеннего леса вызывают у меня ассоциации с ржавым железом: цветовая гамма бурая, как ржавчина, а шум ветра напоминает скрип и скрежет. Это губительно сказывается на мне. Никакие богатства мира не могут отвлечь меня от тоски по Господу. Эта тоска похожа на извивающегося змея, от которого я не могу отвести внимания и боюсь. Это состояние настолько замучило меня, что я хочу отказаться от своей души, разума и творчества. Хватит обманывать себя и пытаться найти выход. Самые сокровенные мысли невозможно выразить словами, и моя жизнь безрадостна и скоротечна. Зачем жить, если мое существование сводится к переживанию этой тоски, которая становится то сильнее, то слабее, но никогда не проходит. В предчувствии близкой смерти, я слушаю шум ветра, похожий на стон и шелест листьев, на визг железа, которые меня угнетают.

11) «Сегодня дурной день...» (1911). Сегодня дурно: кузнечики не стрекочут, а скалы мне кажутся похожими на надгробья. Я слышу звон часов, стрелки которых стремительны и напоминают крик ворон. Словно во сне, я наблюдаю скоротечность мгновений, сменяющих друг друга. Мне хочется вырваться из этой клетки под яростный гимн оркестровых труб! О, каждой душе отведено ее время, и смерть когда-нибудь придет за каждым из нас.

12) Пешеход (Май, 1912). Меня пугают мысли о слишком высоком: внеземном и потустороннем, поэтому я обращаю свой взгляд на земную высоту, которая мне приятна: ласточку в небесах и колокольню. Возможно, я похож на старинного путника, который преодолевает опасный путь над пропастью, идя по готовым обрушиться мосткам и слышит шум надвигающейся, как лавина, опасности, которая грозит ему смертью. Но это не так! В действительности я — не тот, сошедший с книжных страниц путник, моя печаль — настоящая. Да, я слышу звук иного мира, подобный шуму лавины, и моя душа откликается на него колокольным звоном. Но даже эта способность не спасет меня от смерти.

13) «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912) Я вижу циферблат часов, который я мог бы сравнить с диском луны, но не стану этого делать, поскольку все земное мне ближе. Потусторонние картины, которые чудились и мир, в котором пребывал Батюшков во время душевной болезни мне чужды и противны.

14) «Я ненавижу свет...» (1912) Я ненавижу свет звезд, всегда одинаковый. Ко мне вновь приходят давние навязчивые мысли о высокой стрельчатой башне. Камень, оскорби небо, продемонстрировав ему всю архитектурную сложность и красоту этой башни, построенной из тебя. Придет и моя очередь сделать то же самое, я чувствую, что способен на это. Но смогу ли я направить свою живую мысль в нужном направлении? Или же, прожив жизнь, я вернусь туда, откуда пришел (и не смогу высказать то, что хочу), поскольку там любить невозможно, а здесь я боюсь это делать.

15) Казино (Май, 1912) Я не склонен заведомо восторженно относиться к некоторым вещам, например, к природе. Иногда она серая и бесформенная. Потому, чтобы скрасить свое видение этого мира, я пребываю в легком опьянении. В небе ветер гонит тучу, изменяя ее очертания. На море корабль встает на якорь. Но моя душа, неживая и неподвижная, ожидает смерти. Несмотря на это, мне нравится любоваться видом дюн из окна казино и солнечным лучом, что падает на измятую скатерть. И, за бокалом вина, похожим на розу в вазе, люблю следить за полетом чайки над зеленой водой моря.

16) Царское село (1912). Давайте поедem в Царское Село, свободные, ветреные и пьяные — смотреть на жизнерадостных уланов, уверенно сидящих в седле. Посмотрим и на казармы, парки и дворцы, и кроны деревьев, покрытые снегом, напоминающим клочья ваты. Послушаем дружный хор солдат, выкрикивающих ответное приветствие своему командиру, который обращается к ним: «Здорово, молодцы!». Там, в одноэтажных домах, больше напоминающих особняки, пожилые однодумцы-генералы коротают остатки своих дней, развлекаясь чтением журнала «Нива» и приключенческих романов Дюма. Свисток паровоза возвещает о приезде высокомерного князя с офицерским званием, который с сердитым выражением волочит саблю, выходя из вагона, и которого за стеклянными стенами вокзала встречает свита. Седая фрейлина возвращается в своей карете, внушающей тайный страх, домой, где все подчинено строгим правилам поведения.

17) Золотой (1912). Целый день в смятении и тоске я дышал сырым осенним воздухом. К вечеру я проголодался и решил поужинать. В кошельке у меня было несколько золотых монет. Продрогший, я спустился с окутанной желтым туманом улицы в маленький подвал.

Такой ресторан и такой контингент я встретил впервые! Государственные служащие низких должностей, японцы, и люди, обсуждающие чужое состояние... За прилавком стоит человек, тоже считающий деньги. И все они — пьяны. Я обратился к человеку с убедительной просьбой: «Будьте так любезны, разменяйте мне мой золотой, только не бумажными деньгами — я не выношу трехрублевки!». — Боже мой, как мне вести себя в этой компании и как я здесь оказался? И если я имею такое право, разменяйте мне мои деньги!

18) Старик (1913). Семь часов утра, светает, звучит сирена. Это время старика, похожего на Верлена. В его зеленых глазах лукавый или детский огонек, а на шее узорчатый турецкий платок. Он бормочет несвязные слова и богохульствует. Он хочет исповедоваться, но сначала согрешить. Он может оказаться разочарованным рабочим или огорченным мотом. У него под глазом синяк, переливающегося, как радуга, цвета, который он заработал ночью. Он соблюдает субботний день и плетется мимо бедных подворотен. А дома пьяного старика, похожего на Сократа, встретит бледная от ярости суровая жена и витиевато обругает.

19) Петербургские строфы (Январь, 1913). Над государственными учреждениями, выкрашенными в желтый цвет долго кружилась метель. Изучающий правоведение студент садится в сани, запахнув широким жестом шинель. Пароходы стоят в гавани, пережидая зиму, толстое стекло каюты отражает свет солнца. Россия, как огромный броненосец, тоже отдыхает, пережидает зиму. А над Невой — флаги других государств, солнце и тишина. И убранство улиц пышного столичного города — серо и небогато. Городские снобы по-прежнему тоскуют, как это делал еще Онегин. На Сенатской площади длинная череда сугробов, костер и солдаты, чьи винтовки оканчиваются штыками. По Неве плыли ялики, а морские чайки кружили над Пеньковым буяном, где с важностью бродят мужики, продавая сбитень или сайки. Вереница машин исчезает в тумане, а самолюбивый, скромный Евгений, стыдящийся своей бедности, идет пешком, вдыхая выхлопные газы и проклиная судьбу.

20) «В душном баре иностранец...» (1913). В душном баре я веду себя неестественно, и нередко, когда на улицах уже тихо, я ухожу из неинтересного общества пьяных посетителей и тогда становлюсь самим собой. Гуляя, я наблюдаю развязных проституток и звезды, которые, как мне кажется вследствие моего опьянения, обезумели и быстро летят по небу. Иногда ко мне пристанет бродяга, выпрашивая денег на ночлег. Но разве мое сознание может помутиться от вина, когда я живу в таком стройном и твердом, как камень или бронза, и культурно и исторически богатом городе, как Петербург? Я слышу пушечный выстрел с Петропавловской крепости, возвещающий о начале рабочего дня (?) и замечая, как тепло. Наверное, публика подвальных баров тоже услышала этот выстрел. И гораздо лучше пьяных бредовых мыслей и разговоров — любоваться звездами, общаться с трезвым собеседником и наслаждаться западным ветром с Невы.

21) Лютеранин (1912). В воскресенье, прогуливаясь неподалеку от протестантской церкви, я встретил похоронную процессию и, несмотря на свою рассеянность, заметил, что прихожане были суровы и взволнованы. Я не слышал, о чем они говорили, смотрел на

сияющую упряжь повозки и слушал неспешный глухой звук копыт по праздничной мостовой. А в мягком сумраке кареты, где пряталась лицемерная, скупая на слова, слезы и приветы печаль, мелькнула бутоньерка осенних роз. Одетые в черное люди, вытянувшись в линию, вели себя неестественно, тут же шли пешком заплаканные дамы, под чьими вуалями был замечен румянец. Упрямый кучер возвышался над толпой и словно руководил ею, ведя вдаль. Кем бы ни был покойный лютеранин, его хоронили просто и без пафоса. Люди сдержанно выражали свое горе, и так же звонили колокола. А я думал: ни к чему пафосные, торжественные похороны, ведь мы не пророки, даже не предтечи. Едва ли мы искренне верим в Бога, и наша жизнь скоротечна, как горение свечи.

22) Айя-София (1912). Синописис: Айя-София — место, объединяющее народы и царства. Так завещал Господь, и доказательство этого — купол, который, по словам современника, словно на цепи подвешен к небу. Правления Юстиниана, приказавшего построить собор, для чего из храма Артемиды Эфесской были привезены сто семь зеленых мраморных столбов — всем пример. Чего же хотел добиться строитель, не пожалевший огромных богатств, употребленных на постройку, когда, воодушевленный высокими мыслями, расположил апсиды и экседры по противоположным сторонам храма: западной и восточной. Прекрасен храм в мирное время, и сорок окон символизируют победу света над смутой. А прекраснее всего четыре архангела, изображенные на сферических треугольниках под куполом. И это исполненное древней мудрости здание переживет народы и века, и голоса прихожан, эхом отраженные куполами, не испортят темных позолот.

23) Notre Dame (1912). «(I, экспозиция) собор на месте римского судилища красив и легкий, (II, самая «техническая» строфа) но эта легкость — результат динамического равновесия противоборствующих сил, (III, самая патетическая строфа) в нем все поражает контрастами, — (IV, вывод) вот так и я хотел бы создать прекрасное из противящегося материала» [Гаспаров М. 2002].

Приложение III.

Карта мотивов сборника «Камень» (1913)

1) Дыхание (1909)

Вечность,	Неизвестная	благоклонная	Тепло
Враждебность окружения	сила		Тьма
Дыхание / жизнь	Одиночество		Узор
Мгновение	Рождение		Цветок
Муть	Стекло		

2) Silentium. (1910).

Дыхание	Рождение
Жизнь	Стекло
Муть	Цветок

3) Невыразимая печаль... (1909)

Белизна	Рождение	Цветок
Ваза	Свет	
Невыразимость	Хрусталь / Кристалл	

4) «Медлительнее снежный улей...»

Вечность	Свет	Цвет	(синий)
Вино / Опьянение	Стекло		

5) «Смутно-дышащими листьями...» (1911)

Дыхание	Свет / время суток	Трепет
Музыка	Сердце	
Муть	Тишина	

6) «Отчего душа — так певуча...» (1911)

Ветер	Листва	Пение / Музыка
Душа / Дыхание	Мгновение	Синий, оттенки
Имя / Слово	Милый	Смерть
Лес	Море	

7) Раковина («Быть может я тебе не нужен...») (1911)

Ветер	Ночь	Связь
Мир	Песнь / Певучесть	Шумы
Море, Волны, Пена	Раковина	
Ненужность	Риза	

8) «Скудный луч, холодной мерою...» (1911)

Белый цвет	Неназванный	Сердце
Колокол	Печаль	Тишина / Молчание
Лес	Пограничное состояние	Туман / Муть?
Медлительность	Птица	Утро
Нежность?	Свет / Луч	Холод

9) «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (Апрель, 1912)

Грудь	Слово / Имя
Птица	Туман

10) Змей (1910)

Бог	Мучение	Сумрак
Ветер	Невыразимость	Тело
Душа / Дыхание	Песнь / Звук	Тоска
Клубы	Смерть	Трепет
Муза / Музыка	Сосуд	

11) «Сегодня дурной день...» (1911)

Душа / Дыхание	Крик	Смерть
Замкнутое пространство	Мгновение	Сон
Звон	Медь	Сумрак
Камень	Насекомое?	
Качание	Полет	

12) Пешеход (Май, 1912)

Бездна / Пропасть	Ласточка	Тайна
Вечность / Время	Лист	Хождение
Высота / Небо	Пение / Музыка	Чувства восприятия
Гора / Камень	Печаль	Шар?
Душа / Дыхание	Снег / Лед	
Колокол(-ня)	Страх	

13) «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912)

Вечность	Свет / Время суток	Чувства восприятия
Луна	Часы / Время	

14) «Я ненавижу свет...» (1912)

Башня / постройка	Любовь	Полет / Птица?
Звезды	Мысль	Свет / Время суток
Камень	Навязчивое состояние	Стрела
Кружево / Узор	Небо / Высота	Часы / Время

15) Казино (Май, 1912)

Бездна
Ветер
Душа / дыхание
Жизнь
Косматый
Луч / Свет

Любовь
Море
Окно / Стекло
Опьянение / Вино
Природа / Лес
Птица / Полет

Радость
Ткань
Цвет / Краска
Цветок

16) Царское село (1912)

Ветер
Гром / Грннуть
Звук
Крик

Мысль / Дума
Снег
Стекло
Страх

Тайна
Царство

17) Золотой (1912)

Бог / Божество
Время года
День / Время суток
Дрожь / Трепет
Дыхание / Душа

Звезды
Золотой
цвет/материал/деньги
Общественное место?
Опьянение

—
Сырость
Тоска
Туман

18) Старик (1913)

Античность
Белый цвет
Бог / Религия
Время суток
Глаза
Звук

Иностранность
Лукавость
Опьянение
Песня / Музыка
Печаль
Писатель / Поэт

Свет
Слово
Ткань
Узор
Цвет
Ярость

19) Петербургские строфы (Январь, 1913)

Бедность
Ветер
Время года
Дыхание / Душа
Здание / Постройка
Круг
Мир
Муть

Одежда / Ткань
Пешеход
Плавсредства
Птица
Свет / Солнце
Снег
Социальный статус
Стекло

Тишина / Молчание
Тоска
Туман
Холод
Холодное оружие
Цвет

20) «В душном баре иностранец...» (1913)

Бред / Навязчивое
состояние
Ветер
Глухота
Дыхание

Здание / Постройка
Иностранность
Камень
Муть
Ночь / Время суток

Звезды
Общественное место
Опьянение
Петербург
Явь

21) Лютеранин (1912)

Бог / Религия
Время года
Время суток
Глухота
День недели
Здание / Постройка
Иностранность

Камень
Колокол
Печаль / Тоска
Прогулка / Хождение
Речь / Слух
Свет
Смерть / Похороны

Сумрак
Ткань / Одежда
Транспорт
Туман
Цвет
Цветок

22) Айя-София (1912)

Античность
Бог / Религия
Душа / Дыхание
Здание / Постройка
Золото

Иностранность
Камень
Мир
Небо / Высота
Окно / Стекло

Плач
Свет
Царство / Правитель
Цвет

23) Notre Dame (1912)

Античность
Бездна / Пропась
Бог / Религия
Душа / Дыхание

Здание / Постройка
Иностранность
Камень / Твердь
Лес

Народ
Тело

Список использованной литературы

1. **Адамович 1961:** *Адамович. Г. В.* Несколько слов о Мандельштаме // Воздушные пути. 1961 Вып. 2.
2. **Андерсен:** Андерсен Г. Х. Снежная королева. Киев, 2004.
3. **Архангельский:** *Архангельский А. С.* Державин, Гавриил Романович // Энциклопедический Словарь. Т. X, Давенпортъ-Десминъ. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1893.
4. **Ахматова 1989:** *Ахматова А. А.* Листки из дневника // Ахматова А. Requiem. М., 1989.
5. **АЦ 1-2:** *Цветаева А. И.* Воспоминания. В 2 т. Т. 1. 1898-1911 годы / Анастасия Цветаева; изд. подгот. Ст. А. Айдиняном. М., 2008.
6. **Боровикова 2002:** *Боровикова М. В.* Марина Цветаева и петербургские поэты: Дисс. на соиск. учен. ст. Magister atrium. Тарту, 2002.
7. **Бродовская:** *Бродовская Ю. И.* Цветаева о Державине // Петербургская библиотечная школа. 2003. № 2. С. 24-29.
8. **Бургин:** *Бургин Д. Л.* София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо. [<http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/sp/?r=burgin&id=03>].
9. **Войтехович 2008:** *Войтехович Р. С.* Марина Цветаева и античность. М.; Тарту, 2008.
10. **Волошин 1988:** *Волошин М. А.* Воспоминания // Литературная учеба. 1988. № 5.
11. **Вольпин 1991:** *Вольпин Н. Д.* Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1.
12. **Гаспаров Б. 1994:** *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1994.
13. **Гаспаров М. 1995:** *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.
14. **Гаспаров М. 1996:** *Гаспаров М. Л.* О.Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М., РГГУ. 1996.
15. **Гаспаров М. 2002:** *Гаспаров М. Л.* Анализ и интерпретация: два стихотворения Мандельштама о готических соборах // Русский язык. М., 2002. № 43. [<http://rus.1september.ru/2002/43/1.htm>]
16. **Гаспаров М. 2004:** *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001.

17. **Гинзбург 2002:** *Гинзбург Л. Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. Спб., 2002.
18. **Гоголь:** *Гоголь Н. В.* Сочинения. М., 2002.
19. **Державин 1-7:** Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е академическое издание (без рисунков). СПб., 1868-1878. Т. I — VII.
20. **Державин 1983:** *Державин Г. Р.* Стихотворения. М., 1983.
21. **Дитрих:** *Дитрих А.* О болезни русского Императорского Надворного Советника и дворянина господина Константина Батюшкова.
[http://az.lib.ru/b/batjushkow_k_n/text_0120.shtml].
22. **Достоевский 1-30:** Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 Т. Л. 1975.
23. **Ельницкая 1990:** *Ельницкая С.* Поэтический мир Цветаевой. — Wien, 1990. — 396, [4] С. — (Wiener Slawistischer Almanach; S-bd. 30).
24. **Жолковский 1991:** *Жолковский А. К.* Тоска по мировой культуре — 1931 («Я пью за военные астры...») // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991.
25. **Замостьянов 2002:** *Замостьянов А.* А если что и остается...[2002] // Арсений Замостьянов. [http://anguium.narod.ru/stat_1.html]
26. **Зубова 1987:** *Зубова Л. В.* Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой: (семантический аспект): Уч. Пособие. Л., 1987.
27. **Иванов 2000:** *Иванов Вяч. Вс.* Современность поэтики Державина // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. М., 2000.
28. **Иваск 1934:** *Иваск Ю. П.* Цветаева // Новь. Таллин, 1934. №6. С. 61-66.
29. **Иваск 1957:** *Иваск Ю. П.* Благородная Цветаева // Цветаева М. Лебединый стан: Стихи 1917-1921 гг. Мюнхен, 1957. С. 7—15.
30. **Кононко 1985:** *Кононко Е. Н.* Державин в творчестве Марины Цветаевой // Вопросы рус. лит.: Республ. межвуз. науч. сб. (Львов). 1985. Вып. 2 (46). — С. 44-49. — Библиогр. в подстроч. примеч.
31. **Клинг 2001:** *Клинг О. А.* Поэтический мир Марины Цветаевой. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 2001.
32. **Кроун—Смит 1995:** *Crone A. L., Smith A.* Creating Death: Deržavin and Cvetaeva on the Immortality of the poet // Slavic Almanach: The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies (Johannesburg). — 1995. — Vol. 3. — N 3/4. — P. 1—30.
33. **Лекманов 2006:** *Лекманов О. А.* О трех акмеистических книгах. М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. Тула, 2006.

34. **Лекманов 2009:** *Лекманов О. А.* Осип Мандельштам. 3-е изд. доп. и перераб. М., 2009. (Жизнь замечательных людей).
35. **Лотман 1996:** *Лотман М. Ю.* Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики). Таллинн. «Александра», 1996.
36. **Лотман 2012:** *Лотман М. Ю., Золян С.* Исследования в области семантической поэтики акмеизма, Таллинн, 2012.
37. **Лубянникова 2001:** *Лубянникова Е. И.* Осип Мандельштам в Александрове // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений / Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-13 октября 2000 года). Сборник докладов. М., 2001. С. 353-358.
38. **Мандельштам 1-2:** *Мандельштам О. Э.* Сочинения в двух томах. М., 1990.
39. **Мандельштам 1990:** *Мандельштам О. Э.* Камень. Л., 1990. (Литературные памятники).
40. **Мандельштам 2010-1-3:** *Мандельштам О. Э.* Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Москва, 2010.
41. **Мандельштам Н.1:** *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1999.
42. **Мандельштам Н.2:** *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга: Воспоминания. М., 1990.
43. **Мандельштам Н.3:** *Мандельштам Н.Я.* Книга третья. Paris: YMCA-press, 1987.
44. **Маслова 2001:** *Маслова М. И.* Мотив родства в творчестве Марины Цветаевой. Орел, 2001.
45. **Матушкина 1993:** *Матушкина В. И.* Г. Р. Державин и М. И. Цветаева: (К проблеме творческого родства) // Творчество Г. Р. Державина: Проблемы изучения и преподавания: Материалы юбил. междунар. науч. конф., 14-16 сент. 1993 г. Тамбов, 1993. С. 110-112.
46. **Минц 2004:** *Минц З. Г.* Блок и русский символизм. Поэтика русского символизма. СПб., 2004
47. **Мирский 1926:** *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия // Версты. Париж, 1926. № 1. С. 143-146.
48. **Мусатов 2000:** *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000.
49. **Нерлер:** *Нерлер. П.* Основные даты жизни и творчества О. Э. Мандельштама [<http://www.rvb.ru/mandelstam/02index/bio.htm>].
50. **Панова 2003:** *Панова Л. Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии О. Мандельштама. М., Языки славянской культуры, 2003.
51. **Поливанов 2006:** *Поливанов К. М.* Пастернак и современники. Биография.

- Диалоги. Параллели. Прочтения. М., 2006.
52. **Прокопий:** Прокопий Кесарийский. Война с готами. О Постройках. М., 1996.
[http://myriobiblion.byzantion.ru/prokopij/p_aed.html]
53. **Прохорова 1993:** Прохорова Т. Г. М. Цветаева и Г. Державин // Г. Р. Державин: Личность, творчество, совр. восприятие: Тез. Междунар. науч. конф., посв. 250-летию со дня рожд. Поэта. Казань, 1993. С. 40—44.
54. **Пяст 1929:** Пяст В. А. Встречи. М., 1929.
55. **Ронен 1991:** Ронен О. Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1.
56. **Ронен 2002:** Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., «Гиперион», 2002.
57. **Ронен 1995:** Ронен О. Распутья // Звезда. 2004. №11.
[<http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/11/ron.html>]
58. **РСП:** Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. Т. 13. М., 1990.
59. **Саакянц 1997:** Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997.
60. **Стратановский:** Стратановский С. Г. Творчество и болезнь: О раннем Мандельштаме // Звезда. СПб., 2004. №2. [<http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/2/strat13.html>]
61. **Тагер 1991:** Тагер Е. М. О Мандельштаме // Звезда. 1991. № 1. С. 158—167.
62. **Тарановский 1976:** Kiril Taranovsky. Essays on Mandel'stam. Cambridge (MA): Harvard U. Press, 1976.
63. **Тарановский 2000:** Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000.
64. **Тарановский 1995:** Тарановский К. Ф. Два «молчания» Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность. Сборник статей. М., 1995. Т. 7. 116-122.
65. **Террас:** Террас В. И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность. Сборник статей. М., 1995.
66. **Тоддес 1994:** Тоддес Е. А. К теме «Мандельштам и Пушкин» // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. I. Русская литература в историко-культурном контексте. Рига, 1994.
67. **Успенский Ф. 2008:** Успенский Ф. Б. Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М., 2008.
68. **Фохт 1995:** Фохт Т. Державинская перифраза в поэзии М. И. Цветаевой // Материалы III и IV Пушкинолог. colloквиума в Будапеште: 1991, 1993. Budapest, 1995. С. 231—236. (Studia Russica Budapestinensia; No. 2/3).
69. **Фролов 2009:** Д. В. Фролов. О ранних стихах Осипа Мандельштама. М., 2009.
70. **Ходасевич 1988:** Ходасевич В. Ф. Державин. М., 1988.

71. **Цветаева 1999:** *Цветаева М. И.* Неизданное. Семья: История в письмах. М., 1999.
72. **Цветаева ЗК1-2:** *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М., 2001.
73. **Цветаева 1-7:** *Цветаева М. И.* Собрание сочинений в 7 т. М., 1994-1997.
74. **Цветаева 1997:** *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.
75. **Швейцер 2004:** *В. Швейцер* Марина Цветаева. М., 2004.
76. **Шевеленко 2002:** *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

Kokkuvõte

Deržavini allteksti probleem esimese O. Mandelštami luuletusekogu "Kivi" redaktsiooni motiivide ehituses.

1916. aastal võrdles Tsvetaeva oma luuletuses Mandelštami Deržaviniga. Tõenäoliselt, lähtus Tsvetaeva konkreetse luuletuse ülesannetest, milles poeetilise teeninduse kõrgus pidi seostuma "kõrge" poeedi kujutusega, ja selliseks poeediks osutus Deržavin. Kuigi sellise võrdluse põhjuses pidi olema ka konkreetseim sarnasusi. Pärastpoole Mandelštami loomingut uurijat näitasid, et Deržavini traditsioon tõesti ilmnis hilisedes Mandelštami teosedes, ent see ei seleta Tsvetaeva metafoori sisu. Analüüsides Mandelštami esimese luuletuskogu redaktsiooni makrosündmustiku seisukohas ning koostades selle ühiste motiivide loendi, klaarisisime et Deržavini ja Mandelštami ühendavad poeetiline maailmatunnetus, läkitus Jumala ning kiriku teemadele, antiikkultuuri realiteetide kasutamine oma luuletustes. Vaatamata sellele, et mainitud ilmingud ei olnud nii evidentsed, Tsvetaeva määrata intuitsioon ja innukas Deržaviniga harrastus, tema lähedane tutvus Mandelštamiga aitasid talle tundma kahe poeetide seost ära. Samal ajal sellest okasionaalsest võrdlusest Tsvetaeva ei loobunud ja lõppkokkuvõttes tõestas seda, et võrdlus Deržaviniga osutus edukaks, sest tal õnnestub lahti mõtestada Mandelštami seos traditsiooniga, tema stilistiliselt kõrge sõnavara (siin on tähtis Deržavini suhe rohkem "ilmaliku" poeesiaga XIX sajandil, aga tundmatutele kirjanduskriitikutele stilistiline "madaldus" Deržavinilt Lomonosovi jne suhtes) ning osalist temaatilist kogukonda. Edaspidi me üritame Mandelštami loomingulist tööd ja tema enam-detailset võrdlust krestomaatiliste Deržavini teostega.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____
(*autori nimi*)
(isikukood: _____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

_____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____,
(*juhendaja nimi*)

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus/Tallinnas/Narvas/Pärnus/Viljandis, _____ (*kuupäev*)

(*allkiri*)